ALTES UND NEUES AUS CHINESISCHEN KUNSTGEBIETEN.



E. A. VORETZSCH.

Herrn Charles L. Freer
in aufrichtiger Zuneigung
der Verfasser.
Hannover. 15. Juni 1916.



Altes und Neues

aus

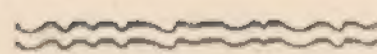
Chinesischen Kunstgebieten.

Vortrag,

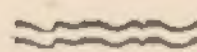
gehalten in der Gesellschaft für Ostasienforschung, Schanghai,
am 21. Februar 1916

von

E. A. Voretzsch.



Veröffentlichung der Gesellschaft für Ostasienforschung,
Schanghai.



**Verlag von MAX NÖSSLER & CO.,
G. m. b. H.
Schanghai (China)—Leipzig.**

1916

Vorwort.

Die nachstehenden Kapitel sind die Wiedergabe eines in der Gesellschaft für Ostasienforschung in Schanghai gehaltenen Vortrages über „Altes und Neues aus chinesischen Kunstgebieten“, der dazu diente, einem grösseren Kreise als den Mitgliedern der Gesellschaft in den ernsten Zeiten des Krieges einen Abend der Erholung zu bieten.

Dies machte einige Abweichungen von der rein wissenschaftlichen Erörterung des Themas notwendig, worüber der fortgeschrittene Freund chinesischer Kunst mit Nachsicht hinweggehen wird.

Schanghai, den 23. Februar 1916.

E. A. V.

I.

Aeltere siamesische Töpferarbeiten.

Die älteren ſiameſiſchen Töpferarbeiten ſind zuerſt durch T. L. Lyle und ſeine Schenkungen der Funde aus Savankolok an das Britiſche Muſeum einem größeren Kreiſe bekannt geworden. Lyle hat in „Notes on Ancient Pottery Kilns at Savankolok, Siam" (Journal of the Anthropological Institute. Vol. XXXIII, 1903) ſeine Beobachtungen über die alten Oefen bei Savankolok, die in der Hauptſache mehr dieſen ſelbſt als ihren Produkten galten, niedergelegt, und C. H. Read hat alsdann in „A Chapter in the History of Celadon", einem vor der Japan Society of London im Jahre 1909 gehaltenen Vortrage, ſich des weiteren über die Erzeugniſſe jener Oefen, wie es ſcheint, in erſter Linie an der Hand des von Lyle geſchenkten Materials verbreitet.

Wie es bei ſolchen Erſtlingsarbeiten in der Natur der Sache liegt, haben jene Forſchungen kein abgeſchloſſenes Bild von der Arbeit der mittelalterlichen ſiameſiſchen Töpferkunſt geben können, und auch das, was wir hier bringen, kann, wenn es auch die erſten Beobachtungen um einiges ergänzt, doch keinen Anſpruch auf Vollſtändigkeit machen.

Das Material, das dieser Besprechung zu Grunde liegt, ist an Ort und Stelle in den öffentlichen und privaten Sammlungen in Bangkok, Savankolok, Sukothai und Pitsanulok studiert worden; sein siamesischer Ursprung ist in allen Fällen zweifellos.

Es kann heute als ausgemacht gelten, daß im Mittelalter in Siam glasierte Töpfereien nicht nur in Savankolok, sondern auch in Sukothai erzeugt wurden. Ob außerdem noch andere Fabrikstätten in Siam bestanden haben, ist bisher nicht festgestellt. Aus Sukothai oder richtiger aus Alt-Sukothai stammen ein weißglasiertes, schwarzbemaltes Produkt, aus Alt-Savankolok alle anderen, weiter unten aufgeführten Töpferwaren.

Wir besprechen zunächst die Sukothaier Töpfereien, und wenden uns dann zu den verschiedenen Klassen der Savankoloker.

Die Alt-Sukothaier Ware zeigt einen gelblichgräulichen, unreinen, leichten Scherben, der sich wenig von dem der heutigen Kwantung Potterien in China unterscheidet. Die weiße, ins Kremefarbige spielende Glasur ist dick und fettig. Zur Schwarz-Bemalung ist ein schwarzbräunliches, bis ins Gelbbräunliche neigendes Pigment verwandt. In der Hauptsache sind von dieser Art ornamentale Figuren bekannt geworden, die wohl unzweifelhaft zur Ausschmückung der Tempel und Pratchedieen dienten.

Deutlich läßt ſich unterſcheiden, wie bei der einen Klaſſe von ihnen Modellierung, Bemalung und Glaſur beſſer iſt als bei der anderen; augenſcheinlich haben wir es in dem einem Falle mit dem älteren, dem beſſeren, in dem anderen mit dem neueren Produkte zu tun.

Bei der Frage des Alters dieſer Töpfereien ſpielt die Frage des Alters der Stadt eine verhältnismäßig geringe Rolle. Alt-Sukothai ſoll 70 v. Chr. gegründet worden ſein. Dieſe Annahme iſt durch Urkunden nicht erwieſen. Zuverläßige Geſchichtsdaten ſind in Siam erst von etwa 1350 n. Chr. an erhältlich. Immerhin iſt es wahrſcheinlich, daß in Sukothai mindeſtens von etwa 750 n. Chr. an, und vielleicht auch ſchon erheblich früher, ein Königreich oder Fürſtentum beſtand, das mit der ſpäter gegründeten zweiten Hauptſtadt Savankolok ein bis etwa 1100 n. Chr. bestehendes blühendes Reich bildete.

Daß dieſes Reich eine eigene und zwar gar eine verhältnismäßig hoch entwickelte ſelbſtſtändige Töpſerkunſt hervorgebracht habe, iſt nicht erwieſen. Die Vermutung ſpricht auch dagegen. In allen anderen Künſten, ſoweit wir davon bisher überhaupt Kenntnis haben, war, das Siam der damaligen Zeit der Schüler Indiens, Ceylons, Kambodjas und höchſtwahrſcheinlich Chinas.

Bereits im 6. Jahrhundert finden wir eine chineſiſche Geſandtſchaft in Sukothai erwähnt.

Bekanntlich kommt eine faſt ganz gleichartige Schwarz- und Weiß-Dekoration in China in der Sung-Dynaſtie (960-1280) vor, sodaß der Schluß nahe liegt, daß die Kunſt, die wir hier in Sukothai finden, ihr Vorbild in China hatte, das von Anfang an der große Lehrmeiſter auf dem Gebiete der Keramik für Japan, Korea und auch für Kochinchina geweſen war.

In dem letzteren Lande ſoll übrigens ein ähnliches Erzeugnis wie das in Rede ſtehende ſiameſiſche hergeſtellt worden ſein, eine Behauptung, die hier nur mit der Einſchränkung wiedergegeben werden kann, daß das, was man heute als „Schwarz-Weiße-Kochinchina-Ware“ bezeichnet, höchſtwahrſcheinlich weiter nichts iſt, als in China ſelbſt hergeſtellte und nach Indochina exportierte Thonware.

Das zwölfte, vielleicht auch erſt der Anfang des dreizehnten Jahrhunderts dürften, wenn man die beſte Qualität der in Sukothai gefundenen Stücke als die älteſten annimmt und ſie mit ähnlichen Erzeugniſſen Chinas vergleicht, die Zeit geweſen ſein, wo die erſten Schwarz- und Weiß-Töpfereien in Siam erzeugt wurden. Ihre Produktion wird ſich, wenn man für die allmähliche Verſchlechterung der Töpfereien denſelben zeitlichen Maßſtab anlegt wie in China, über mehrere Jahrhunderte erſtreckt haben. Darüber daß der gewöhnliche Scherben, woraus die Stücke beſtehen, in Siam ſelbſt gefunden wurde, kann kaum Zweifel herrſchen.

Merkwürdig iſt, daß von dieſer Ware in Siam nur figürliche Erzeugniße und keine Gebrauchsgegenſtände bekannt ſind, die doch in China faſt bei allen Arten der Töpfereien den vornehmlichen Entwurf des Handwerkers bilden. Man könnte daran denken, daß jene Art nur für den Tempelbau oder für ſakrale Zwecke im weiteren Begriffe beſtimmt war, etwa wie es ſchon im alten China beſondere Farben gab, die für den Kaiſer reſerviert waren. Vielleicht erklärt ſich aber das Nichtvorkommen von Gebrauchsgegenſtänden auch aus der Geringfügigkeit der bisherigen Funde.

Wir möchten bei dieſer Gelegenheit nicht unerwähnt laſſen, wie ſehr es zu bedauern iſt, daß bisher noch keine ſyſtematiſchen Ausgrabungen auf kunſtgeſchichtlichem Gebiete in Siam ſtattgefunden haben. Was an keramiſchen Funden bekannt geworden iſt, ſtammt entweder aus den Öfen, den Schutthaufen oder den Ruinenfeldern der alten Städte, von denen heute nur noch einige Stadtmauern und Tempel ſtehen, während alle Privathäuſer, die damals aus Holz gebaut waren — abgeſehen von einem ſteinernen Hauſe eines „Zauberers" in Alt-Sukothai —, der Zerſtörung anheimgefallen ſind. Andererſeits kennt man heute noch ganz genau den Palaſtbezirk der alten Hauptſtädte, worin die Königsburg, der Palaſt, der ebenſo wie alle anderen Häuſer aus Holz gebaut war, lag. Unſeres Erachtens ſpricht viel Wahrſcheinlichkeit dafür, daß in

dieser verhältnismäßig eng begrenzten Örtlichkeit auch heute noch das Haus- und Küchengerät der Herrscherfamilie ruht, denn zur Mitnahme hiervon war, wenn das Schwert des Eroberers oder die Brandfackel das Gesinde zur Flucht trieb, keine Zeit. Soweit jenes Gerät aus hartem Scherben hergestellt war und bei der bekannten Dickwandigkeit und Widerstandsfähigkeit der meisten Töpferarbeiten jener Zeit wird man erwarten können, daß sich noch dieses oder jenes Stück aus der Glanzzeit der siamesischen Keramik, die leider nur eine verhältnismäßig kurze gewesen zu sein scheint, im Schutte der Paläste erhalten hat.

Wir kommen zu den wichtigeren Keramiken Siams, zu den Erzeugnissen Savankoloks.

Diese zerfallen in zwei Hauptarten: glasierte und unglasierte.

Um die letzteren, als die unbedeutenderen Produkte vorweg zu nehmen, so stehen zwei Arten davon im Vordergrunde des Interesses. Die eine ist ein schwarzbrauner, wie verbrannt aussehender Thon, von dem besonders große Vasen und Urnen bekannt geworden sind. In den obengenannten Abhandlungen ist eine davon auf Figur 1 abgebildet. Diese Vasen können eine gewisse Ähnlichkeit mit den als Han-Vasen aus China bekannt gewordenen und wahrscheinlich in die ersten Jahrhunderte nach Christus zu setzenden Töpfereien nicht ver-

leugnen. Andererseits ist ihre Form und ihr Dekor so einfach, daß sie ebensogut als das primitive Erzeugnis indogener siamesischer Topfformung angesprochen werden können.

Es kommt dazu, daß Töpfereien aus ganz ähnlichem Material auch heute noch in den nördlichen Laosgebieten Siams verfertigt werden. Da die Bevölkerung Savankoloks sich in den Zeiten, wovon wir sprechen, zum großen, wenn nicht zum überwiegenden Teile aus Laos-Elementen zusammengesetzt hat, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß wir es in dieser schwarzen, unglasierten Töpferware mit dem ursprünglichen Erzeugnis des Landes zu tun haben. Die schwarzen Vasen kommen auch in einer überreichen, mit dem überladenen Schmuck moderner siamesischer Buddhabronzen vergleichbaren Dekoration vor, die mit ziemlicher Sicherheit auf spätere Arbeit schließen läßt.

Es soll der Vollständigkeit halber hier erwähnt werden, daß glanzlose schwarzbraune Töpfereien auch in China und zwar angeblich schon in der Chou-Dynastie (1122-249 v. Chr.) und sicher in der Han-Dynastie (206 v. Chr.-221 n. Chr.) und später wiederholt in der Ming-Dynastie (1368-1644) und der Ching-Dynastie (1644-1912) erscheinen, Alle diese Arten aber sind in Form und Dekor so grundverschieden von jenen laotischen Töpfereien, daß die Annahme einer Beeinflußung Siams von China in dieser Beziehung gesucht erscheinen würde.

Wir werden zudem finden, daß in all den Fällen, wo Siam von China die Kunst der Herstellung hochwertiger Keramiken übernahm, es auch gleichzeitig die chinesische Form und Ausschmückung, ja gelegentlich sogar die Herstellungsmarke sich aneignete.

Die zweite Art glasurloser Schöpfungen aus Thon umfaßt eine weite Klasse figürlicher Darstellungen aus einem hartgebrannten, orangeroten bis rotbraunen, boccaro-ähnlichem Thon. In der Hauptsache sind es Buddha- und Boodhisatva-Darstellungen, wie sie als Wandschmuck an der Außen- und Innenseite der Tempel und Pratchedieen verwendet wurden. Sie finden sich deshalb als Vollplastiken und in Hochrelief und sind die Weiterentwickelung jener in der Gandara-Kunst, aus Chinesisch Turkestan und übrigens auch in Siam bekannt gewordenen Masken aus Mörtel und Stuck, die in früheren Zeiten in ziemlich großer Anzahl buddhistische Heiligtümer geschmückt haben. Aber auch weltliche Darstellungen dieser Art und zwar in bemerkenswerter künstlerischer Vollendung kommen vor, wie die Gruppe eines Kindes und eines Hundes im Museum in Savankolok. Da die letztere im Menam gefunden worden ist, ist es nicht ausgeschlossen, daß sie aus den nördlichen Ofen von Alt-Savankolok stammt, von denen schon Lyle erwähnt, daß ihre Erzeugniße infolge der Abspülungen des Flußes bei Hochwasser sich in ziemlichen Mengen im Fluße selbst finden.

Die glasierten Töpfereien Savankoloks zerfallen in bemalte und unbemalte. Die letzteren sind die wichtigeren, weil sie die große Klasse der Celadone einschließen, die allein genügt hätte, Siam einen ehrwürdigen Platz unter den Völkern auf dem Gebiete der Keramik zu sichern.

Wir wollen zunächst diese Celadone besprechen.

Es darf als bekannt vorausgesetzt werden, daß das Ursprungsland der Celadone China ist, daß sie dort zuerst in der Zeit der nördlichen Sung-Dynastie (960-1115) in gekrackter und in glatter Glasur auftreten, und daß sie in China an verschiedenen Orten und in verschiedenen Qualitäten auch noch in der Zeit der südlichen Sung-Dynastie (1127-1280) und der Ming-Dynastie (1368-1644) vorkommen.

Wir sprechen hier nur von der Ware, die in China als Lung Chüan Yao, in Arabien, im näheren Orient und in arabisch beeinflußten Gegenden des Indischen Ozeans als Martabani, in Japan als Seiji, in Europa als Celadon bekannt ist und lassen die Nachahmungen außer Betracht, die sich von der Mandschu-Dynastie an bis zur Gegenwart in China sowohl wie in Japan in mannigfacher Ausführung finden.

Das angeblich älteste Celadon Chinas, das gekrackte Erzeugnis des „älteren Bruders" aus der Familie Chang, das sogenannte Ko Yao, ist bisher in Siam nicht entdeckt worden; dagegen

treffen wir hier deutliche Nachahmungen des Fabrikats des „jüngeren Bruders" und unter ihnen hervorragend gut gelungene. Die Glasur des jüngeren Bruders ist ein ungekracktes Blau-Grün von großer Zartheit und Tiefe, am besten vergleichbar dem Hauche, der auf jungen Porreeblättern liegt.

Die Haupttätigkeit der Familie Chang liegt wahrscheinlich zu Beginn des 12. Jahrhunderts, und da sie als Vervollkommner der Celadon-Glasuren gelten, so setzt man in China die erste Herstellung des Celadons überhaupt in das elfte Jahrhundert. Hiernach darf es als ausgeschlossen bezeichnet werden, daß vor diesem Zeitpunkt die Kunst der Anfertigung des Celadons von China nach Siam gekommen ist.

Wenn, wie die siamesische Geschichtsschreibung behauptet, es wirklich König Phra Roang gewesen ist, der 500 chinesische Handwerker nach Siam brachte und wenn diesen die Porzellanöfen bei Savankolok ihre Entstehung verdanken, so wird man die Regierungszeit dieses Königs nicht, wie es jene in Sagen und Mythen schwelgenden siamesischen Histeriographen tun, in das 5. oder 6., sondern frühestens in das 11., wahrscheinlich aber wie wir weiter unten sehen werden, erst in das 12. Jahrhundert zu verlegen haben.

So groß auch die Ähnlichkeiten des besten Savankolok-Celadons und des besten chinesischen Lung Chüan Yao, des „Kinuto Seiji" — um den

nur in Japan exiſtierenden Fachausdruck für dieſe Qualität des Celadon zu wählen — iſt, ſo ins Auge fallend ſind doch auch die Unterſchiede der beiden Arten.

Deutlich laſſen ſich auch in Siam mehrere Qualitäten des Celadons und damit verſchieden Epochen ſeiner Herſtellung unterſcheiden.

Selbſt die beſten Stücke des ſiameſiſchen Produkts erreichen nie den Glanz und die Tiefe der Glaſur ſowie die techniſche Vollendung der chineſiſchen beſten Stücke; der ſiameſiſche Scherben iſt im allgemeinen unreiner und ungleichmäßiger zuſammengeſetzt als der chineſiſche und der roſtbraune Ring am Boden bleibt an Feuer weit hinter dem der chineſiſchen Prachtſtücke der Blütezeit zurück. Bei dieſen die Glanzleiſtung ſiameſiſchen Keramik darſtellenden Erzeugniſſen mit dicker, bläulichgrünlicher, nicht glaſiger Glaſur iſt jener Ring vielmehr hellrötlichbraun und glanzlos; er gleicht den roſabraunen, krappfarbenen Böden der Stücke, wie ſie aus den Scherbenhaufen und Grabfunden in der Provinz Chekiang, bei Ta Yao, bei Hſiao Mei, bei Lung Chüan oder ſchießlich auch, wenn ſchon in etwas blaßeren Tinten, aus den modernen japaniſchen Werkſtätten, die Celadon nachahmen, bekannt geworden ſind.

Dieſer hellere Ring darf als eines der typiſchen Erkennungszeichen des älteſten ſiameſiſchen Celadon angeſprochen werden.

Ob schon in der ersten Zeit der siamesischen Celadon-Herstellung so viel von der auch damals hochgeschätzten und unter den heutzutage ausgegrabenen Bruchstücken nur selten angetroffenen bläulichgrünlichen Ware angefertigt worden ist, daß es möglich war, davon ins Ausland zu exportieren, mag man füglich bezweifeln.

Für die Frage, wann siamesisches Celadon über Martaban, das nördlich von Moulmein und westsüdwestlich von Savankolok gelegen ist, ausgeführt wurde, wird die Feststellung von Wert sein, wann in jenen Zeiten Savankolok sich mit Martaban oder allgemein gesprochen Siam sich mit Pegu oder Birma in Krieg oder Frieden befand oder wann Martaban zu Siam gehörte, denn der schwierige Landweg, der damals für den Transport der Töpferware von dem einen nach dem anderem Orte benutzt worden sein dürfte, ist sicher nur in Friedenszeiten gangbar gewesen.

Wir wollen hier die Frage unerörtert lassen, ob überhaupt echtes chinesisches Celadon in Martaban zur Umschiffung gelangte, und ob es nicht vielmehr allein oder so gut wie allein siamesisches Celadon war, das von Martaban nach den Süden und Westen ging. Soviel aber darf man heute schon sagen, daß es im Wesentlichen das in den arabischen Uferländern des Indischen Ozeans auch heute noch am meisten angetroffene minderwertige Produkt Savankoloks

war, worauf in der zweiten Hälfte des Mittelalters der Name „Martabani“ geprägt wurde, weshalb man auch besser das siamesische Celadon allein „Martabani“ nennen sollte.

Die bei weitem zahlreichsten Fundstücke von Martabani in Siam sind den späten Ming-Celadonen Chinas vergleichbar, wenn auch immer der chinesischen Ware noch der Vorzug vor der siamesischen zu geben ist.

Ist der siamesische Scherben dem chinesischen insofern nicht unähnlich, als er bald ein feiner, reiner, bald ein grober, schmutzig aussehender, immer aber ein muschelbrüchiger ist, so ist die Glasur doch grundverschieden von der chinesischen. Immer hat die siamesische Glasur etwas glasiges, die Glasur ist dünnflüßig und versammelt sich deshalb am unterem Rande des Stückes gern zu einem dicken, glasigen Rande oder Tropfen. Meistens ist die Glasur gekrackt und zwar feiner gekrackt als die chinesische, was auf eine größere Porösität des siamesischen Produkts und damit auf einen leichteren Scherben schließen läßt.

Die Ornamentierung besteht wie bei dem chinesischen Celadon in Gravierung in der Masse unter der Glasur, und zwar finden sich im Anfang noch die typischen chinesischen Motive. Später kommen auch siamesische Muster vor wie zum Beispiel die Rasmi, die heilige Flamme, das Unalom, das sich bezeichnenderweise in der Mitte der Lotusblume findet.

Die siamesische Ornamentierung ist flüchtiger als die chinesische; sie ermangelt der Kraft, welche die guten chinesischen Stücke auch noch aus der Ming-Zeit so begehrenswert erscheinen läßt.

Der rostbraune Ring findet sich zwar häufig, doch kommen auch zahlreiche Stücke vor, bei denen er nur noch schwach erkennbar ist. Bei vielen endlich fehlt er ganz, und auch diejenigen Stellen, die als unbedeckt von der Glasur nach den für die chinesischen Keramiken geltenden Grundsätzen rostbraune Farbe zeigen sollten, sind häufig nur kremefarbig oder blaßorange oder schließlich auch ganz farblos.

Wie wir wissen, wird der kräftige, glänzende rostbraune Ring bei den chinesischen Celadonen nicht sowohl durch den Eisengehalt des Scherbens erzeugt, obwohl dieser fast durchweg mehr oder weniger eisenhaltig ist, sondern durch die grüne Celadonglasur. Diese Glasur, die das Stück nach dem Eintauchen darin völlig bedeckte, wurde am Boden in der Form eines Ringes wieder abgestrichen uud zwar deshalb, damit das auf dem Untersatz im Ofen stehende Stück nicht an der Glasur festklebte.

Daher finden wir auch in dem rostbraunen Ring häufig einen feinen, weißen Ring oder weiße, meist in Kreisforn stehende Abbruchstellen, das sind die Stellen, in denen der Untersatz, die Stütze, von dem Boden des Stückes abgebrochen

wurde. Auf chinesischen Stücken ist dieser Abbruchsring oft nur 1/2—1 mm breit; bei siamesischen haben wir ihn in dieser Feinheit nicht gefunden, und die groblinigen Brandstützen, die uns aus den Savankoloker Funden erhalten sind, rechtfertigen die Annahme, daß wir vergeblich nach ihnen suchen würden. Bevor nun die Glasur in Ringform von dem Stücke wieder abgestrichen wurde, war ein wenig davon in die Masse selbst eingedrungen. So entstand, je nachdem ein bißchen mehr oder weniger auf der Masse verblieben war, bald ein leuchtendes Orangegelb, bald ein Rostbraun, nicht unähnlich den getigerten Böden des Chün Yao der Sungs.

Anders bei denjenigen Stücken, die überhaupt keine Glasur am Boden oder an der unteren Hälfte des Gefäßes trugen. Solche Stücke können zwar auch ein „Rostbraun" zeigen, obwohl dies in der Regel nur ein verblaßtes Rostbraun oder Rosakrapp zu sein pflegt. Immer aber fehlt dem „Rostbraun" dann der Glanz, die Frische sowie die Tigerung. Die Verfärbung des Scherbens entsteht in solchem Falle allein aus dem Eisengehalt des Scherbens, und zwar stets nur dadurch, wenn die Verfärbung durch den Scherben hindurch geht, oder durch den Eisengehalt des Scherbens und den Niederschlag der bei dem Brennen in der Muffel oder im Ofen entstandenen Glasurdämpfe, wenn die Verfärbung des Scherbens nur eine äußerliche ist.

Daß dieser rostbraune Ring in China und Japan später durch Aufmalen auch künstlich erzeugt worden ist, soll hier nur gestreift werden. In Siam kommen, soweit wir haben feststellen können, solche gefärbten Böden nicht vor.

Wie häufig bei der geringen Ware in China, so ist auch in Siam vielfach nicht das ganze Gefäß, sondern nur sein oberer Teil in die Glasur eingetaucht worden, woraus sich zum Teil wohl der sehr schwache rostbraune, zum Rosakrapp neigende Niederschlag, den wir bei dem Savankoloker Martabani in der Regel finden, erklärt.

In Siam kommt auch bemaltes Celadon und zwar in einer gelbbräunlichen Bemalung vor. Es erinnert sehr an die koreanische Ornamentierung dieser Art; jedoch sind die siamesischen Stücke durchweg flüchtiger dekoriert und sie ermangeln der Kraft und des Schwunges, welche die koreanische Kunst auszeichnen.

Eine dem besten chinesischen Celadon ähnliche Glasur ist die in China als Kuan Yao — „Beamten Töpfereien" — bekannte hellbläuliche. Sie wurde ursprünglich in Pien King, dem heutigen Kaifengfu in Honan hergestellt, dann aber auch an anderen Orten Chinas z. B. in Hangchow und Kingtechen nachgeahmt; auch im südlichen Chekiang, in der Nähe von Lung Chüan, bei Hsiao Mei und in Ta Yao hat man ein ganz ähnliches Produkt verfertigt. Der Hafen, von wo letzteres ausgeführt wurde und über den heute wieder die Scher-

ben- und Fehlstücke der Schutthaufen und gelegentlich einmal ein zwar besser erhaltenes, aber auch plumperes Stück aus einem Grabfunde gehen, war Wenchow, weshalb die Ware als Wenchow Yao bekannt geworden ist.

Dieses Chekiang Kuan Yao erinnert sehr an ein zartes, in der Glasur etwas dünnflüssiges Celadon und da die beiden Arten gleichzeitig etwa an denselben Orten hergestellt worden zu sein scheinen, so ist es häufig nicht leicht, die Neufunde, insbesondere die durch Ueberhitzung erzeugten Fehlfarben zu bestimmen. Im allgemeinen kann man sagen, daß der Scherben des Chekiang Kuan Yao dünnwandiger ist als der des eigentlichen Celadons, woraus sich auch erklären läßt, daß sich nur wenige Stücke davon erhalten haben, sodaß es weiteren Kreisen erst durch die Scherbenfunde der letzten Jahre bekannt geworden ist.

Ein ganz ähnliches Produkt wie das eben genannte findet sich in Siam. Alles in allem genommen ist es an Scherben, Glasur und Arbeit etwas geringwertiger als das chinesische Original. Nie ist der glasurlose Boden braun und gelb getigert, sondern er zeigt ein glanzloses, ins Rosakrappfarbene schimmerndes Hellbraun.

Wie in China so ist auch hier diese hellbläulichgrünliche Glasur in ihren besten Exemplaren undurchsichtig, opaque, und unter dem Vergrößerungglase bildet sie die bekannten Formen der

„in Wasser getauchten Watte". Trotzdem fehlt ihr die Tiefe und Farbenkraft der besseren chinesischen Stücke. In späteren Perioden wird sie glasig und durchsichtig; Hand in Hand mit der schlechteren Qualität der Glasur geht eine Verschlechterung des Materials, das reichlich leicht und porös wird und infolgedessen kleine und unregelmäßige Krackeln erzeugt.

Wir wissen, daß die Kuan Yao Manufaktur von Pien King um das Jahr 1127 n. Chr. in die Umgegend von Hangchow in Chekiang — nach dem „Phönixhügel" oder in den Palastbezirk — verlegt wurde; wahrscheinlich hat sich von hier aus die Wissenschaft der Herstellung der Glasuren jener „Beamten Töpfereien", des Kuan Yao, oder wenigstens einiger der hauptsächlichsten Glasuren nach dem Süden Chekiangs, nach Lung Chüan und Umgegend gezogen, wo von Alters her die Keramik landsäßig war. Die Erzeugung des Chekiang Kuan Yao wird schon in den letzten beiden Dritteln des 12. Jahrhundert einen ziemlichen Umfang angenommen haben; mit dem Erlöschen der Sung-Dynastie (1280 n. Chr.) soll sie ihr Ende erreicht haben. Ist letzteres richtig, so kann sich dies wohl nur auf eine bestimmte Art, vielleicht auf das eigentliche Kuan Yao bezogen haben, denn Lung Chüan Yao, Celadon, ist sicher auch noch später hergestellt worden. Wenn wir mit K. Schirmer annehmen, daß das Tyunju Marco Polos das Ta Yao in der Nähe Lung Chüan's gewesen ist,

so hat Marco Polo dort am Ende des 13. Jahrhunderts noch eine blühende Porzellanmanufaktur vorgefunden, wo „Porzellangefäße von allen Größen gefertigt wurden, die schönsten, die man sich vorstellen kann; die nur dort in der Stadt Tyunju gemacht und von dort in die ganze Welt ausgeführt werden; wo sie so zahlreich und so spottbillig sind, daß man für einen venetianischen Grosso drei so schöne Schüsseln kaufen kann, daß es unmöglich ist, sich bessere vorzustellen."

Da nun die blaugrünlichen Glasuren, die Savankolok von China entlehnte, den Lung Chüan Yao und Chekiang Kuan Yao des 12. Jahrhunderts am nächsten kommen, so finden wir hier einen ungefähren Anhalt zur Bestimmung des Zeitpunktes, wo diese chinesische Töpferkunst nach Siam wanderte, und wir dürfen diesen mit ziemlicher Sicherheit auf die Mitte und den Ausgang des 12. oder den Anfang des 13. Jahrhunderts verlegen. Auf diese Zeit deuten auch die anderen Glasuren hin, die Siam von China übernommen hat.

Ziehen wir diesen Schluß, so setzen wir uns allerdings in einen gewissen Widerspruch zu der siamesischen Geschichtsschreibung, welche die Zerstörung des Reiches Sukothai-Savankolok in das 11. Jahrhundert legen. Vielleicht werden spätere Forschungen dieses Ereignis als zu früh gesetzt erkennen. Andererseits ist es aber wohl möglich, daß Savankolok, das auf eine lange Blütezeit

zurückſah, und wahrſcheinlich zu einem Sitze der Töpferkunſt geworden war, auch dann noch die Geheimniſſe der Porzellankunſt von China empfing, als das neue Reich Pitſanulok-Lopburi bereits die Hauptſtadt gen Süden verlegt hatte. Daß die Öfen von Savankolok noch lange nach der Zerſtörung des Reiches Sukothai-Savankolok beſtanden haben müſſen, beweiſen die Nachahmungen von Blau-Malereien auf weißem Grunde, aus der Ming-Zeit, die man dort gefunden hat und von denen wir weiter unten ſprechen werden.

Als eine andere ſehr frühe Nachahmung chineſiſcher Keramik darf eine ſchwarz-braune Glaſur bezeichnet werden, die in dem Kien Yao der Tang-Dynaſtie (680-907 n. Chr.) ihren Urgrund hat. Dieſes Kien Yao ſtammt bekanntlich aus dem nur etwa 100 klm. ſüdweſtlich von Hſiao Mei gelegenen Kien Yang und wurde ſchon in der Sung-Dynaſtie mit mehr oder weniger Glück an zwei oder drei anderen Orten des Reiches der Mitte, so in Chünchow, dem heutigen Yüchow, in Honan und Nanchang in Kiangsi und ſpäter in Korea und Japan, wo es als Temmoku große Verehrung genoß, nachgeahmt.

Während aber in China in der Tang- und der nördlichen Sung Dynaſtie der ſchwarze Scherben dieſer Töpferei immer ſehr hart, ſchwer und ſehr kaolinhaltig war, weiſt dieſelbe Art in Siam einen zwar ſchwarzen, aber bedeutend

leichteren, kaolinarmen Scherben auf, wie ihn nur die spätere Sung-, Yüan- und Ming-Zeit kennen. Die siamesische Glasur erinnert an jene schwarzen Sung-Glasuren, die dort, wo an erhabenen Rändern und Kanten die Glasur nur dünn geflossen ist, eine tabakbraune Farbe zeigen. „Hasenhaar"-Striche, jene feinen blau, bräunlich oder silbern schimmernden Linien, und blitzernde Sterne und alle die anderen Feinheiten der chinesischen Tang- und Sung-Kien Yao-Glasuren fehlen den siamesischen Stücken.

Eine andere von China übernommene Glasur Savankoloks ist die gelbbräunliche. Sie ist dünnflüssig und scheint im allgemeinen nur bei geringerwertigen Stücken verwandt worden zu sein. Sie deckt meistens einen leichten, porösen, gelblichgräulichen Scherben. In besseren Exemplaren kommt die Glasur auch mit blauen oder bläulichen Lichtern vor, wie sie uns aus China aus dem Ende der Sung-, der Yüan- und dem Anfange der Ming-Dynastie bekannt sind. Wie gewöhnlich erreicht die siamesische Spielart nicht die Vollendung des chinesischen Schmelzes.

Schließlich treffen wir unter den Savankoloker Töpfereien auch noch eine weißliche, halbdicke bis dünne Glasur von milchiger Farbe ohne Bemalung an, die weich und gewöhnlich stark gekrackt ist, der dazu verwandte Scherben ist mittelfein, leicht und gräulich-weißlich.

Was bemalte Stücke anlangt, ſo ſind, abgeſehen von den oben bereits erwähnten mit gelbbräunlicher Farbe dekorierten Martabani-Stücken die Nachahmungen der chineſiſchen Blau- und-Weiß-Malereien die intereſſanteſten.

Der Scherben bei ihnen iſt gemeinhin von geringerer Qualität, leichter und poröſer als der chineſiſche, immerhin aber noch von ausgeſprochenen Porzellancharakter. Die verwandte blaue Farbe, die als Unterglaſurmalerei auftritt iſt ein tintiges, ins Schwarze ſpielendes Blau, das häuſig einfach zu einem faſt farbloſen Grauſchwarz verbrannt iſt. Die weiße Glaſur neigt zum Opaquen und zeigt gern milchige, wie geronnen ausſehende Stellen. Wir haben Stücke geſehen, die mit der viercharakterigen Regierungsmarke der Ming-Dynaſtie auf der unteren Seite des Gefäßes geſchmückt waren und auf der inneren Seite des Bodens und zwar ebenfalls in Blau eine chineſiſche Zahl trugen, wie wir ſolche bei chineſiſchen Porzellanen aus der Ming-Dynaſtie in Blaumalerei auf derſelben Stelle und aus der Sung-Dynastie auf dem äußeren Boden von Potterien eingegraben kennen, wo ſie die Größennummer des Stückes bezeichnen. Nach ſiameſiſcher Anſicht bedeutet jene Zahl, daß das Stück in der Regierungszeit des 1., 2., 3. u.s.w. Königs von Savankolok angefertigt wurde. Das dürfte kaum die zutreffende Annahme ſein, denn wir haben ein Stück mit

Ming-Marke und der chineſiſchen Zahl 6 geſehen, das unzweifelhaft nicht aus der Zeit des ſechſten Königs von Savankolok, deſſen Regierungszeit erheblich viel früher liegen dürfte, ſtammen kann. Höchſtens könnte man annehmen, daß von dem König von Savankolok an, der die Porzellanmanufaktur nach Siam verpflanzte, gezählt wurde, aber auch dieſe Auslegung will uns gezwungen erſcheinen. Wohl aber wäre es möglich, daß man in Siam, wie übrigens auch in Europa, jene die Größe angebende Zahl für eine Marke gehalten hat und daß man, ebenſo wie man die Regierungsmarke nachmachte, auch jene hinzufügte, um die Nachbildung wenigſtens äußerlich vollkommen zu machen.

Dieſes Blau-und-Weiß kommt auch auf einem grauen, leichten Scherben vor, deſſen gräuliche Glaſur etwa ſo fein gekrackt iſt, wie die Forellenhaut-Krackeln der chineſiſchen Porzellene.

Wie ſchon Lyle feſtgeſtellt hat, wurden die Savankoloker Erzeugniſſe häufig auf röhrenförmigen Stützen im Ofen gebrannt. Derartige Stützen ſind uns erhalten. Sie zeigen einen ſchwarzen oder ſchwarzgebrannten, leichten Scherben und eine braune bis ſchwarzbraune, ſchwach glänzende, entweder glaſierte oder durch den Niederſchlag der Glaſuren im Ofen verglaſte Oberfläche. Das Material iſt nicht ſehr verſchieden von dem zu den oben genannten ſchwarzbraunen

Glaſuren verwandten Scherben, während die glänzende Oberfläche, die von einem Aufſtrich herrührt, den man kaum Glaſur nennen kann, ſich durch ihre mindere Qualität erheblich davon unterſcheidet.

Was die Vermutung anlangt, daß das Material des ſiameſiſchen Martabani oder der beſſeren ſiameſiſchen Töpfereien überhaupt nach Siam von China eingeführt worden ſei, ſo möchten wir uns dahin ausſprechen, daß dieſe Annahme höchſtens für die erſten Töpfereien gelten kann, bei denen die chineſiſchen Töpfermeiſter gewiſſermaßen ihr nötigſtes Handwerksmaterial mit nach Siam genommen hatten. Denn abgeſehen davon, daß ſich gemeinhin der ſiameſiſche Scherben weſentlich von dem chineſiſchen unterſcheidet und daß es dem chineſiſchen Charakter widerſpricht, das Rohmaterial, wofür China ſelbſt die beſte Verwendung hatte, aus dem Lande zu laſſen, iſt auch kein Grund einzuſehen, weshalb, wenn man ſogar die Thonerde aus China nach Siam hätte importieren müſſen, man gerade Savankolok und nicht vielmehr einen am unterem Laufe des Menam bequemer gelegenen Ort als Fabrikationsſtätte für die ſiameſiſche Töpfereikunſt hätte wählen ſollen, ja weshalb man überhaupt in Siam eine Induſtrie hätte ſchaffen ſollen, für deren Exiſtenzberechtigung die hauptſächlichſten Vorbedingungen fehlten.

II.

Studien auf dem Gebiete chineſiſcher Keramik.

Das vergangene Jahrzehnt ist reich geweſen an der Auffindung von alten Töpfereien in China, von deren Vorhandenſein man vordem kaum etwas wußte. Ausgrabungen haben die Thonwaren der Chou-, der Han- und der Tang-Dynaſtieen zu Tage gefördert, aus den Schutthaufen von Honan iſt das rotgefleckte, blaugrünliche Chün-Yao der Sung- oder Yüan-Dynaſtie entſtanden, und Chekiang hat uns die alten Celadon- und Celadon-ähnlichen Glaſuren beſcheert, welch letztere wegen des Intereſſes, das jene geheimnisvollen und ſchönen Celadone immer erregt haben, unſere Aufmerkſamkeit beſonders in Anſpruch nehmen.

Die Chekiang-Funde kommen ſeit mehreren Jahren regelmäßig über Wenchow auf den Shanghaier Markt, wo ſie als Wenchow Yao bekannt geworden ſind und ſobald der Händler ſeine Herberge betreten hat und die Kurio-Händler ihre Beute gewittert haben, reißenden Abſatz finden. In ein paar Körben, ſchlechtverpackt, bringen jene ihre Ware an, die ſich aus wahlloſen Aufkäufen aus dem alten Celadon-Gebiete, das iſt bei Lung Ch'üan, Hſiao Mei und

Ta Yao, und in der Nähe des Taſi-Flußes in der Südweſtecke Chekiangs zuſammenſetzt. Dort werden ſie in den Schutt- und Scherbenhaufen der alten Töpfereien und auch in Gräbern gefunden. Nachdem ſeit einiger Zeit die Behörden das Oeffnen von Gräbern verboten haben, ſind die letzteren Funde ſeltener geworden, was indeſſen keinen allzugroßen Verluſt bedeutet, da die Totenbeigaben in China immer von geringerem Werte waren und ein wenn auch zerbrochenes oder etwas verunglücktes Stück aus den Scherbenhaufen, ein Schälchen, ein Dreifuß, ein Kännchen, ein Vogelnäpfchen, das uns die Höhe der Sung-Kunſt ſelbſt in den einfachen Gegenſtänden des täglichen Gebrauches vor Augen führt, wertvoller iſt als die beſterhaltene Grabbeigabe von roher Arbeit.

Die Chekiang-Funde zerfallen in folgende Gruppen:

1. Diejenigen aus einem poröſen, gelblichen, hartgebrannten Thon.
2. Diejenigen aus einem dunkelgrauen, muſchelbrüchigen, fettigen, porzellangleichen, hellklingenden Scherben.
3. Diejenigen aus einem bläulich weißen bis weißbläulichen, muſchelbrüchigen, fettigen, porzellangleichen, hellklingenden, dem typiſchen Celadon-Scherben.


a b c d
e f g h

Abbildung 1.

a. H. 7,5 cm.	b. H. 9 cm. D. o. 8 cm.
c. H. 5,75 cm.	d. H. 4,75 cm. L. 7,75 cm.
e. H. 8,25 cm.	f. H. 4,25 cm. D. o. 2,5 cm.
g. H. 12,5 cm. D. o. 2,5 cm.	h. H. 4,75 cm. D. o. 11,25 cm.

Die erſte Art, den poröſen, gelblichen, hartgebrannten Thon haben wir bisher nur in Grabbeigaben gefunden und zwar in kleinen Deckelurnen (Abb. 1c), die zur Aufnahme von Kornfrüchten oder Ähnlichem dienten, in zerbrochenen Dreifüßen und Bechern mit Fuß. Der Scherben hat ſich im Feuer zu Isabellenfarbe verfärbt; er wird von mehreren Glaſuren übereinander bedeckt, die erſtere, die dünnere iſt rötlich hellbraun, die obere, die in kleine und kleinſte Krackeln zersprungen iſt, gelblichgrau und dick. Auch die untere Glaſur iſt, wie ſich das bei der Poroſität des Scherbens von ſelbſt verſteht, gekrackt, doch ſind die Krackeln hier nur mit der Lupe erkennbar. Das Innere der Gefäße bedeckt die gleiche Glaſur.

Die zweite Art mit einem dunkelgrauen Scherben, der unter der Lupe nicht, wie ſonſt graue Scherben es leicht tun, graue Pünktchen aufweiſt, führt uns zu der wichtigen Gruppe der Sung-Porzellane mit dunklem Scherben.

Dieſer Scherben ſchimmert an Stellen, wo die Glaſur ihn nur dünn bedeckt, gelblichgrau durch ſie hindurch. Dort wo er nicht von der Glaſur bedeckt iſt, iſt er dunkelbraun, ſtumpf, cigarrenblattfarbig. Nur an den Glaſurrändern, wo die Glaſur ganz dünn aufliegt, zeigt ſich die dunkelſte Schattierung des glänzenden Braunes der getigerten Sungböden.

Die Glaſur iſt bläulich-gräulich-grünlich; ſie iſt „kalt", das heißt: ſie erweckt den Eindruck

der Kälte, ſie iſt dick, hat „Erdwürmer“ — jene dunklen, kleineren oder größeren Linien in derſelben Farbe der Glaſur —, ſie hat „Ameiſenfraß“, jene unregelmäßig nebeneinandergereihten, nur mikroſkopiſch erkennbaren Bläschen, die man auch mit Schnee im Waſſer oder gewäſſerter Watte verglichen hat. Sie ſoll krackellos ſein; es kommen indeſſen auch Stücke vor und zwar fehlerhafte, die gekrackt ſind, ja wir haben ſogar die gewollte ungekrackte und die verſehentlich gekrackte Glaſur an ein und demſelben Stücke angetroffen (Abb. 19) und zwar iſt ſie bei dem hier abgebildeten Stücke am Hals, an der Vaſenſchulter und an dem oberen Teil des Vaſenkörpers gekrackt, d. h. an denjenigen Stellen, wo ſie ſchnell abgefloſſen iſt. Sie iſt dort halb durchſichtig, glaſig, weiſt mittelgroße Krackel und mit bloßem Auge ſichtbare Bläschen auf und iſt in den Stellen, wo ſie ſich angeſammelt hat, bläulich-grünlich, während die untere Vaſenhälfte das korrekte, kalte, grünliche Grau zeigt.

Die großen, mit den Füßen des Taſchenkrebſes verglichenen Krackel, die ſich bei allen alten dicken Sungglaſuren bisweilen einſtellen, kommen auch bei dieſer Art gelegentlich vor; ſie haben nichts mit einer eigentlichen, einer gewollten Krackelierung des Stückes zu tun, ſondern bilden ſich im Laufe der Jahre von ſelbſt.

Die dritte Art, die des eigentlichen Celadon-Scherbens zerfällt in viele Unterabteilungen. Schon der Scherben ſelbſt iſt nicht gleichmäßig bläulich weiß; vielmehr herrſcht bei dem einen Stück ein bläulicher, bei dem anderen ein weißlicher Ton vor.

Bei den Glaſuren laſſen ſich folgende deutliche Abarten unterſcheiden:

1. ein graubläuliches Weiß,
2. ein gelbrötliches Grau,
3. ein Gelbbraun,
4. ein Graubraun und zwar
   a. ein dunkles und
   b. ein helles,
5. ein Grau und zwar
   a. ein gelbgrünliches und
   b. ein bläuliches,
6. ein Hellblau,
7. ein Grün und zwar
   a. ein Blaugrün und
   b. ein Celadon-Grün.

1. Das Gräulich-Bläuliche Weiß. Es iſt das Yüe Pai der Sung-Dynaſtie, das „Mondweiß“, das Clair de Lune. Die Glaſur fühlt ſich fettig an, ſie weiſt „Erdwürmer“ und „Ameiſenfraß“ auf und kommt bei Gefäßen wie Skulpturen vor. Der nicht glaſierte Teil des Scherbens iſt roſakrapp verfärbt. An einer kleinen hier abgebildeten Kwanyin-Figur (Abb. 1a) iſt der Scherben ausgeſprochen bläulichweiß.

2. Das gelbrötliche Grau; dies iſt vermutlich das Mi Se, das „reisfarben“ der Chineſen, ein faſt undefinierbares Farbengemiſch von roſa, grünlich, gelblich, alles in allem ein unreines Gelbgrau ergebend, das an die Farbe von ungeſchälten Reis erinnert. Wir haben dies, wenn es aus Chekiang ſtammte, immer nur gekrackt geſehen und zwar mit kleinen Krackeln truité — und größeren, dunkler gefärbten. Die Maſſe iſt poröſer als bei den anderen Arten dieſer Klaſſe; die Glaſur iſt fettig, zeigt „Erdwürmer“ und iſt nie glaſig. Der unglaſierte Teil des Bodens iſt roſtbraun. (Abb. 1b).

3. Das Gelbbraun. Dies kommt in glatter (Abb. 1h) und in gekrackter Glaſur (Abb. 1e) vor. Die glatte Glaſur weiſt ein ſchönes, geſättigtes, rehfarbenes Gelbbraun auf, das gelegentlich und an den Stellen geſammelter Glaſur ins Moosgrüne übergeht (Abb. 1h). Letzterer Umſtand hat die Vermutung nahegelegt, daß dieſes Gelbbraun nur eine Fehlfarbe des Celadon-Grün ſei. Wenn dieſe Annahme richtig wäre, hätte dieſe Fehlfarbe jedenfalls eine ſolche Vollkommenheit erreicht, daß ſie Anſpruch darauf hätte, als beſondere Gattung anerkannt zu werden, ähnlich wie die berühmte „Pfirſichhaut“-Farbe, das „Peach Bloom“ der grünlich roſa glaſierten Kanghi-Porzellane. Aber es iſt auch unwahrſcheinlich, daß wir es hier lediglich mit einer Fehlfarbe zu tun haben, denn dieſes

Braun kommt auch in helleren Schattierungen, die nichts mit jenen Celadon-Grün zu tun haben, vor. (Abb. 1e).

Die dicke Glaſur iſt durchſichtig, nicht glaſig, voll von mikroſkopiſch kleinen und auch von größeren Bläschen: „Erdwürmer“- und „Ameiſenfraß“-Male haben wir bei ihr nicht bemerkt. Sie fühlt ſich hart an, nicht fettig wie die Sung-Glaſuren. Trotzdem wirkt ſie, infolge ihrer großen Transparenz, wie bei dem Lotusblattſchälchen (Abb. 1h), außerordentlich zart.

Die gekrackte Abart finden wir in der Regel in hellerer Schattierung. Die Krackelierung iſt etwas größer als „truité“ und kommt auch in mittelgroßen Krackeln von derſelben Farbe auf ein und demſelben Stücke vor. Bei den gekrackten Exemplaren, die wir ſahen, waren nur mikroſkopiſch wahrnehmbare Bläschen vorhanden.

Die Durchſichtigkeit der Glaſuren iſt bei beiden Arten die gleiche. Der nichtglasierte Boden iſt iſabellenfarben bis rotbraun verfärbt und ſeine Schattierungen ſcheinen ſich nach der Farbe des Scherbens zu richten, indem je dunkler. je blaugräulicher die Maſſe iſt, je dunkler die Verfärbung der glaſurfreien Fläche ausfällt.

4. Etwas ſchwieriger iſt die Umſchreibung der nächſten Klaſſe, des Graubraun, bei der wir ebenfalls eine hellere (Abb. 2a und 2d) und

eine dunklere Abart unterscheiden (Abb. 3h). Diese kommen glatt und gekrackt vor, die Krackelierungen sind indessen derartig unvollkommen und fehlerhaft, daß sie nicht als besondere Klasse angesprochen werden können.

Wichtig erscheint die Feststellung, daß diese Farbe einige typische Merkmale der Sung-Glasuren aufweist: die mit bloßem Auge nicht sichtbaren Bläschen, den „Ameisenfraß", die „Erdwürmer", daß ihre Glasur, wenn auch nicht so fettig, wie die unter 1.) genannte, doch weit weicher, fettiger sich anfühlt, als die der gelbbraunen Klasse, daß an diesen Stücken nie Uebrigbleibsel der Celadon-grünen Glasur vorkommen, wohl aber bei einigen Exemplaren Stellen einer hellen bläulichgrünlichen Glasur bemerkt worden sind, wobei allerdings — nach der Art der Anbringung der Glasur an ausgebesserten Stellen — die Vermutung nahe liegt, daß jene aus einem anderen Topfe stammt. (Abb. 2d).

Diese Glasur unterscheidet sich damit von der bisher stets als Fehlfarbe angesprochenen der bekannten großen Celadon Schüsseln, die gelegentlich, wahrscheinlich infolge von Ueberhitzung an der einen Seite ein ähnliches Graubraun und zwar gewöhnlich nur auf einer Seite aufweisen.

Derartige Stücke, die deutliche Fehlfarben darstellen, kommen übrigens auch unter den


a
b
c
d
e
f

Abbildung 2.

a. H. 6 cm.
D. o. 6,25 cm.

b. H. 5,75 cm.

c. H. 4,25 cm.
D. o. 8,5 cm.

d. H. 8 cm.
D. o. 7 cm.

e. H. 11,5 cm.
D. o. 13,25 cm.

f. H. 9,25 cm.

Chekiang-Funden vor (Abb. 3a: ein Wassertropfgefäß in Bergform, das gleichzeitig als Pinselhalter dient; es ist unten gelbbraun verbrannt und infolge zu großer Hitze am Boden geplatzt, oben grün, die Glasur glasig und gekrackt).

Der nicht glasierte Boden dieser Glasuren ist graubraun bis hochrotbraun.

5. Eine gleich bemerkenswerte Klasse wie die des Weiß (Nr. 1.), ist die des Grau, das als ein gelbgrünliches (Abb. 2b) und ein bläuliches Grau und zwar in helleren (Abb. 2f) und dunkleren (Abb. 2e) Schattierungen auftritt.

Es ist die bekannte „eiskalte" Glasur des Kuan Yao der Sung-Dynastie. Der Scherben dieser Stücke ist durchweg weiß, gräulich-weiß oder gelbrötlich-weiß, nicht bläulich-weiß; die unglasierten Stellen sind blaß-kremefarben bis rosakrapp oder gelbrötlich; nur bei der dunkleren Schattierung haben wir einen dunkelbraunen, unglasierten Streifen am Fuß und oberen Rand angetroffen.

Die Glasur, die auch in mehreren Schichten aufgetragen vorkommt, hat die nur mikroskopisch sichtbaren Bläschen, „Ameisenfraß" und „Erdwürmer", sie ist fettig und dick. Wo sie vom Scherben abgestrichen oder wo sie darauf nicht haften geblieben ist, kommt ein prächtiges, mittelkräftiges Rotbraun, das den dunkleren Tönen der getigerten Sung-Böden gleicht, zum

Vorſchein. Mit Recht gilt dieſe Glaſur als eine der glänzendſten Leiſtungen der Sungzeit (Abb. 2b). Dort, wo ſie den Scherben dünn bedeckt, ſchimmert dieſer häufig gelbrötlich durch, was auf ſeinen Eiſengehalt zurückgeführt werden mag, der bei ſtark gebrannten Stücken gelegentlich auch Boden oder dünne Wandungen hellgelbrötlich färbt. Dieſes durchſcheinende Rötlichgelb führt mit dem Bläulichgrau der Glaſur zu hellpurpurnen Tinten (Abb. 1f), obwohl bei dieſen Stücken die „Purpuraugen" in den Luftbläschen, die anderen Kuan Yao-Glaſuren jenen rötlichen Hauch verleihen, nicht vorhanden ſind.

Mit dieſen grauen Glaſuren dürfen jene Stücke nicht verwechſelt werden, bei denen das Grau aus Ueberhitzung von hellblauen oder Celadon-grünen Glaſuren entſtanden iſt. In dieſen Fällen iſt das Grau ſtets unrein, ſchmutzig, es ſpielt ins Rötlich-Bräunliche hinüber.

Wir ſind in der ſeltenen Lage für die Datierung dieſer grauen Glaſuren eine Urkunde anzuführen, die aus einem der begrabenen Töpferfelder der Ta Yao'er Gegend ſelbſt ſtammt.

Es iſt ein einfacher Leuchter, der uns das Datum ſeiner Entſtehung aufbewahrt hat (Abb. 4a). Auf einem, einem Kugelabſchnitt ähnelnden Teller erhebt ſich in der Mitte ein Lichthalter, der am oberen Rande durch einen Wulſt verziert wird.

Der Leuchter iſt unbenutzt und entweder wegen kleiner Modellierfehler des Lichthalters oder weil die Glaſur an der einen Seite, wegen zu ſtarken Feuers an dieſer Seite, etwas dunkler ausgefallen iſt, ſeiner Zeit zu den verunglückten Sachen geworfen worden.

Sein Scherben iſt hellklingend, fettig und muſchelbrüchig.

Die Glaſur bedeckt nur den oberen Schalenrand und den äußeren Tellermantel; verſehentlich ſind ein paar Tropfen auf den Lichthalter geſpritzt, an zwei Stellen iſt die Glaſur vom oberen Schalenrand in die Innenwand gelaufen, dort aber wieder abgewiſcht worden.

Die Glaſur iſt mitteldick und von der gewöhnlichen Dünnflüſſigkeit der Glaſuren der ſüdlichen Sung-Dynaſtie.

Sie iſt blaugräulich und an einer Seite des äußeren Schalenmantels ins Hellbräunlich-Graue verbrannt. Sie iſt blaſenlos für das bloße Auge und von „Ameiſenfraß“-Maſerung.

Die innere Tellerfläche, welche eine Inſchrift trägt, ſowie der Lichthalter ſind unglaſiert; an den beiden Stellen der inneren Mantelfläche, wo die heruntergelaufene Glaſur abgewiſcht iſt, iſt ihr Reſt zu einem orangegelben, glänzenden Fleck verbrannt, zu dem helleren Gelbbraun des getigerten Bodens der Sung-Porzellane. Dasſelbe Hellbraun zeigt der Leuchterteller an

den oberen Rändern und an einer Stelle des äußeren Mantels, wo die Glaſur nur ſehr dünn aufliegt.

An der äußeren Wand hört die Glaſur 2 mm vor dem Boden auf; ziemlich große Sandkörner haften in ſo reichlicher Menge an den Auffatzſtellen, daß ſie an dieſe Eigentümlichkeit der Ming-Stücke erinnern.

Der Boden trägt eine 1 mm breite und 1 mm tiefe kreisförmige Vertiefung, worin Glaſur und Sandkörner hängen geblieben ſind. Mit dem Schabholz iſt der Boden abgeſtrichen und die Glaſur, die, wohl nach dem Eintauchen darin, auf ihm haftete, iſt ſo gut entfernt worden, daß ſich nur noch geringe Spuren davon vorfinden.

Die innere Tellerfläche läßt die Formung des Tellers mit den Fingern erkennen; die Riſſe und Linien des Daumeninnern und des Fingernagels haben deutliche Spuren darauf zurückgelaſſen.

Die Inſchrift iſt mit einem ſcharfen Inſtrument, wohl einem Metallgriffel, in ſchöner ſicherer, faſt 1 mm tiefer Schrift eingegraben. Sie lautet:

Shao ting wu nien chi chun yüeh yao chai fu wei chih und ein bisher nicht entziffertes Zeichen. Das heißt:

„In der Regierungsperiode Shao Ting, in ihrem 5. Jahre im Kaſtanien (dem letzten) — Frühlingsmonat hergeſtellt für das Haus Yao

von der Töpferei Fu Wei." Das nicht entzifferte Zeichen stellt wahrscheinlich die Marke des Töpfers dar.

Die Regierungsperiode Shao Ting ist eine der acht Nien Hao des von 1225 bis 1265 regierenden Kaisers Li Tsung der südlichen Sung-Dynastie und zwar die zweite. Sie beginnt 1228 und endigt 1234, sodaß das 5. Jahr das Jahr 1232 n. Chr. ist.

Der Name Fu Wei ist wahrscheinlich der Name einer Fabrik und bedeutet etwa: „Reicher Ort". „Für das Haus Yao" wird bedeuten, daß der Leuchter für die Familie Yao hergestellt wurde.

Wir dürfen mit ziemlicher Sicherheit, annehmen, daß wir es hier mit einem Gerät des Totenkultus zu tun haben; außer der etwas flüchtigen Arbeit — was den Toten diente, hatte fast durchweg geringen Wert; die schön und sorgsam gearbeiteten Stücke waren für die Lebenden bestimmt — spricht dafür die unglasierte Innenseite des Leuchters. Der rohe Thon, die einfache Erde war dem Toten stoffverwandt. Es ist der Gedanke des Wortes: „Erde zur Erde," der hier zum Ausdruck kommt.

6. Hellblaue Glasuren.

Diese Art unterscheidet sich von den grauen Glasuren außer durch die Farbe, durch die Dicke der Glasur und das Vorkommen von Krackeln. Die Farbe ist in den meisten Fällen kräftiger

als das zarte Hellblau des wohlbekannten, großgekrackten Kuan Yao der nördlichen Sung-Dynastie. Sie entspricht dem Hellblau des Himmels an einem kalten Wintermorgen nach Schneefall, wenn dem Blau ein ganz geringer, grünlicher Schimmer beigemischt ist. Sie ist grundverschieden von dem Chai Yao, dem „Blau des Himmels nach dem Regen", das, entgegen der allgemein beliebten Annahme, nicht ein Hellblau, sondern ein tiefes, aus Kobalt und Ultramarin gemischtes Himmelsblau gewesen zu sein scheint, so wie tatsächlich der Himmel in südlichen Gegenden nach dem Regen aussieht, wenn ein Stück davon zwischen schweren weißen Wolken hindurchschimmert.

Diese hellblaue Glasur pflegt dünner aufzuliegen als die graue, welche die dickste von allen hier besprochenen Glasuren zu sein scheint. Sie hat die typische Stärke der Glasuren der südlichen Sung-Dynastie (Abb. 2c). Die gekrackten Stücke, deren Krackeln mittelgroß sind und gelegentlich sichtbare Blasen zeigen (Abb. 3g), sind noch dünnflüssiger und durchsichtig.

7. Grüne Glasuren.

Die grünen Glasuren zerfallen in zwei wichtige Gruppen; die erste ist die des Bläulich-Grünen, des Kinuta-Seiji der Japaner, das man am besten mit dem zarten bläulichgrünlichen Hauche vergleicht der auf frischen Porree-

Abbildung 3.

a. H. 6 cm.
L. 12 cm.

b. H. 7,25 cm.

c. H. 5,5 cm.

d. H. 6,5 cm.

e. H. 7,25 cm.

f. H. 5,25 cm.
D. o. 7,5 cm.

g. H. 15,25 cm.
D. o. 3,75 cm.

h. H. 3,25 cm.
D. o. 11,25 cm.


a
b
c
d
e
f
g
h

Blättern liegt, dem „Ching“ der Chineſen kat’ exochen. (Abb. 3f).

Dieſe Art, wofür ſich der japaniſche Name „Kinuta Seiji“ eingebürgert hat, mit ihren typiſchen Sung-Merkmalen, dem feinen weißen Scherben, den kleinen „Erdwürmern“, dem „Ameiſenfraß“, iſt ſo bekannt, daß es ſich erübrigt, hier näher darauf einzugehen; erwähnt ſoll nur noch werden, daß dieſe Farbe der Glaſur in den Chekiang-Funden auch mit mittelgroßen Krackeln angetroffen wurde, wenn auch bisher nur bei minderwertigen Grabbeigaben, kleinen Urnen, während das Freiſein von Krackelierung bisher als ein Charakteriſtikum des Kinuta Seiji galt.

Die andere Schattierung des Grün iſt die des eigentlichen Celadon-Grün, jenes Moosgrün mit ins bläuliche neigenden Tinten. (Abb. 3b und c). Es kommt gekrackt und ungekrackt und in zahlreichen Nuancen vor, die ſich durch mehr oder minder ſtarkes Vorherrſchen von Hellblau, Gelb oder Gelbbräunlich unterſcheiden. Auch finden ſich in einem Seegrün ausgeſprochen hellblaue Lichter in Erdwurmform (Abb. 1d). Die Glaſur iſt dick oder dünn, durchſichtig und in dieſem Falle immer gekrackt oder undurchſichtig und dann ſelten gekrackt. Manchmal ſchimmert der Scherben rötlich durch die Glaſur (Abb. 3d), was von einem roſakrappfarbenen Thon herrührt, der ſich zwiſchen reinweißen Thon

eingeſprengt findet und wahrſcheinlich den eiſenhaltigen Teil des Celadon-Scherbens darſtellt.

Unter dieſen Celadon haben wir merkwürdig viele kleine Skulpturen angetroffen, meiſtens Gegenſtände, die für den Schreibtiſch beſtimmt ſind, wie die drei ſich prügelnden Knaben (ein Pinſelroſt) (Abb. 1d), der Mandarin mit dem Elfenbeinſcepter in der rechten Hand, (Abb. 3e), das Einhorn (Tropfgefäße für Waſſer für den Tuſchſtein.) (Abb. 3d).

Wenn wir die Chekiang-Funde aus Lung Chüan und ſeiner weiteren Umgebund überblicken, ſo kommen wir zu dem Schluſſe, daß wir es hier zweifellos mit einer umfaſſenderen Fabrikation als den Produkten der Veredler des Celadons, der Gebrüder Chang zu tun haben, aus deren Hand, wahrscheinlich im 12. Jahrhundert, das angeblich „wie Fiſchlaich" gekrackte Erzeugnis des „Aelteren Bruders", das Ko Yao, und das des jüngeren Bruders, das eigentliche Lung Chüan Yao, das „Celadon," auch einfach Chang Yao genannt, hervorgingen.

Wir hören, daß, als der Hof der Sung um 1127 n. Chr. von Honan nach Chekiang floh, in die Nähe der neuen Hauptſtadt Hangchow, an den Phönix-Hügel oder in den Palaſtbezirk die Kaiſerlichen Porzellanfabriken verlegt wurden, die bisher in Pien King, dem heutigen Kaifengfu, beſtanden hatten, und daß dieſe

neuen Fabriken das Kuan Yao, das „Beamten-Porzellan", in Ching, Bläulich-Grünlich, Fen Hung, einem zarten Rot, vielleicht Porzellan, bei dem die Masse rötlich durchschimmerte oder dessen Blau einen purpurnen Hauch zeigte, und Fen Ching, Bleichviolettblau oder Blaßblau, herstellten. Der Schluß liegt hiernach nahe, daß von der Nähe der Hauptstadt die Kunde und die Kenntnis der Herstellung von neuen Glasuren, dieses „Chekiang Kuan Yao" auch nach der Südostecke der Provinz nach Lung Chüan drang, das nur wenig mehr als 300 klm. von der Hauptstadt entfernt und seit Alters her der Hauptsitz der Porzellanindustrie der Provinz gewesen war, und hier nun, in Anlehnung an die Glasuren der Hangchower Kaiserlichen Fabriken eine Neubelebung der Porzellan-Industrie einsetzte, deren Produkte wir in jenen Ausgrabungen vor uns sehen.

Der oben erwähnte Leuchter deutet darauf hin, daß zum mindesten noch in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts dieses Chekiang Kuan Yao dort fabriziert wurde. Man hat behauptet, daß zu Anfang der Ming-Zeit — das heißt um 1368 n. Chr. — die Oefen dort zum Stillstand gekommen seien. Wenn dies richtig ist, so sind sie vermutlich später wieder angezündet worden, denn einmal finden sich in den Schutthaufen Stücke, die so starke Anklänge an Ming-Arbeit zeigen, daß sie sich nicht unter

Sung-Porzellan einreihen lassen, und ferner blüht noch heute in Sung Kang, das etwa südlich von Ta Yao liegt, die Herstellung eines allerdings stark minderwertigen Celadons.

Sind unsere Annahmen zutreffend, so dürfen wir hoffen, daß weitere Ausgrabungen in Chekiang uns auch die anderen noch fehlenden Glasuren des Kuan Yao vor Augen führen und uns so einen immer tieferen Einblick in die Kultur einer glänzenden Zeit gewähren werden, wo ein tiefes Verständnis für wirklich Schönes, auch hinsichtlich der einfachen Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens, weite Kreise des chinesischen Volkes erfüllte.



III.

Ein Bronzeſpiegel.

Chineſiſche Malerei geht, chineſiſchen Quellen zufolge auf die ſagenhaften Dynaſtien im 3. und 2. Jahrtauſend v. Chr. zurück.

An ſich iſt kein Grund vorhanden anzunehmen, daß die Kunſt des Malens in China nicht ſchon in ſehr früher Zeit geübt worden iſt, denn die chineſiſche Schrift als in ihrem Urſprunge eine Bilderſchrift mußte zur Bilddarſtellung reizen, ſchon ehe der Stichel, der die Zeichen in Bambusrinde ritzte, dem Pinſel und der Tuſche wich.

Bereits aus der Han-Dynaſtie, welche die beiden letzten Jahrhunderte vor und die beiden erſten nach Chriſti Geburt ausfüllt, ſind uns die Namen von Malern überliefert worden und aus den darauf folgenden vier Jahrhunderten, genau von 221 bis 618 n. Chr., aus jener Zeit, wo China in einzelne Reiche zerfiel und die Dynaſtien, von denen als die bemerkenswerteſte die der Wei zu nennen iſt, in raſcher Reihenfolge ſich ablöſten, ſind uns außer den Namen der Künſtler auch die Bezeichnungen ihrer Bilder erhalten.

Es ſcheint, als ob die Maler anfangs hauptſächlich Portraits und figürliche Darſtellungen zu ihren Entwürfen gewählt und ſich

erst später der Landschaftmalerei zugewandt hätten oder richtiger gesagt: zu dem mit Hilfe der Landschaft dargestellten, auf die Erhebung des Menschen gerichteten höheren Gedanken.

Was in dieser Art chinesischer Landschaftsmalerei, die sich an Kunstwert meilenweit über die einfache Wiedergabe der schönen, das Auge fesselnden Gegend erhebt, zum Ausdruck kommt, ist höchste Stimmungsmalerei, ist der beseelte Gedanke des gottbegnadeten Dichters.

Wie Göthe sich eines Teiles seines Seelenlebens entäußert, wenn er uns teil nehmen läßt an dem, was sein Innerstes in der Schönheit der Natur empfindet, wenn er im Lied an den Mond singt:

Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz;
Breitest über mein Gefild
Lindernd Deinen Blick
Wie des Freundes Auge mild
Ueber mein Geschick.

oder weiter:

Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh
In allen Wipfeln
Spürest Du
Kaum einen Hauch;

Die Vögelein schweigen im Walde
Warte nur balde
Ruhest Du auch —

so zittern durch das chinesische Landschaftsgemälde der klassischen Zeit die Seelenschwingungen tief innerlich fühlender, in diesen Stunden ihres Schaffens von dem Hasten und Drängen staubigen Erdenlebens losgelöster Geister, denen, um mit dem Dichter zu sprechen:

„Apollo mit gnadenden Händen

Drückt auf die Stirne das Siegel des Lichts"

In ihre Gedankenwelt, ihr Empfinden, ihr Leid und Freud tun wir einen flüchtigen Blick.

Es mag uns anfangs schwer werden, so viel in chinesischen Bildern zu sehen, wie meine bescheidenen Worte hier zu schildern versuchen, aber liegt das nicht vielleicht daran, daß wir wohl noch kaum Gelegenheit gehabt haben, in die geheimnisvolle Symbolik der malerischen Ausklänge asiatischen Innenlebens einzudringen, daß wir noch Anfänger im Sehenlernen sind?

Wer will uns deshalb tadeln? Wahre große Kunst bricht sich nur langsam ihren Weg und mühsam modelt sich in der Aeonen Kreise, nicht immer in aufsteigender Linie, der Menschheit Sinn für das Schöne.

Haben unsere Vorfahren sich nicht Jahrhunderte lang mit der perspektivearmen, wenn nicht perspektivelosen Malerei der Mönchsminia-

turen begnügt, waren nicht noch bis Memling, Dürer und Lukas Cranach jene flachschultrigen, engbrüstigen Frauengestalten das Schönheitsideal des weiblichen Körpers?

Jene Entwickelung von der Figurenmalerei buddhistischer Heiliger zu der Wiedergabe der ewigen, geheimnisvollen Schönheit der Natur, die jeder Tag dem, der sehen gelernt hat, von Neuem offenbart, mag uns an eine ähnliche Entwickelung in der europäischen Malerei erinnern, die wir in einem etwa gleich langen Zeitraum, der Zeit vom 14. Jahrhundert bis in die Gegenwart verfolgen können, wo auch in den ersten Jahrhunderten in Italien, Spanien und Holland, in schlecht verhehlter Eitelkeit und Selbstbewunderung der species homo, die Abbildung des Menschen, sei es als Einzelportrait, sei es in einer möglichst prächtigen Figurenvereinigung, zu einem Kult geworden war, der auf Jahrhunderte hinaus den Maßstab des Urteils über das wahrhaft Schöne und Große zu seinem Nachteil beeinflußte, wo die Malkunst zu der schier endlosen Wiedergabe von Heiligen und Göttern, geschichtlichen Begebenheiten und Genrescenen verflachte.

Wir finden in dem Morgengrauen chinesischer Malerei Bildertitel wie „Die sieben Buddhas“, „Der trunkene Gast“, „Götter und Unsterbliche“, „Seltene Tiere“; von dem vielgerühmten Maler des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr., Ku Kai Chi, werden neben Bildern wie

„Die elf Löwen“, „Tiger, Leopard und Geier“, „Eine buddhistische Versammlung“, „Verteilung buddhistischer Reliquien“. „Göttinnen“ auch mehrere Landschaften genannt.

Von Ku Kai Chi's Bildern ist angeblich eins: „Tugendsame Frauen“ oder wörtlicher: „Ermahnungen der Hofmeisterin“ erhalten, das sich im Besitze des britischen Museums befindet, wohin es angeblich als ein Beutestück eines englischen Soldaten nach dem Boxeraufstande übergegangen ist; es ist zweifellos ein sehr interessantes und auch ein sehr reizvolles Stück, wenn es von anderen Kritikern auch eher für eine gute Reproduktion der Sung-Dynastie (960-1280 n. Chr.) gehalten wird und vielleicht nicht gerade geeignet ist, Ku Kai Chi als den alle anderen überstrahlenden Maler des Altertums erscheinen zu lassen. Vielmehr ruft es die kurze Sentenz uns ins Gedächtnis zurück, die einer der größten Kunstkritiker Alt-Chinas, der im 5. und 6. Jahrhundert lebende Hsieh Ho über ihn abgiebt, als er ihn in die dritte Klasse seiner nach den Leistungen der Künstler abgestuften sechs Malerklassen stellt und von ihm sagt: „Er war ein Meister in Detailmalerei und tat nie einen falschen Strich; aber die Ausführung stand im Mißverhältnis zu seinem Vorwurf und man schätzt ihn über Verdienst“.

Was man aber auch immer über Echtheit oder Unechtheit des Bildes anführen mag, in

jedem Falle ist es zum mindesten als ein Anhaltspunkt dafür, wie man sich die Figurenmalerei jener Zeit etwa vorzustellen hat, von hohem Interesse.

Wie froh würden wir sein, wenn wir außer der in der Rolle enthaltenen unbedeutenden mit landschaftlichen Zutaten geschmückten Tierscene auch ein wirkliches Landschaftsbild von ihm oder einem Meister seiner Zeit besäßen! Leider aber sind, soweit unsere heutige Kenntnis reicht, solche Kunstwerke nicht auf uns gekommen. So müssen wir uns aus Steinskulpturen, von denen die wichtigsten die um das Jahr 147 n. Chr. gesetzten Flachreliefe von dem Grabmal der Familie Wu in Shantung sind, aus den Arbeiten der Hantöpfer, vornehmlich in ihren Berglandschaften an zylindrischen Graburnen oder den diesen verwandten Erzeugnissen der Bronzekunst mühselig die einzelnen Landschaftsmotive zusammensuchen. Aber ein geschlossenes Landschaftsbild finden wir auch so nicht. Von diesem bekommen wir erst eine leidliche Vorstellung aus den, wenn vielleicht auch nicht immer ganz einwandsfrei, auf die Tang-Dynastie (618-907 n. Chr.) zurückgeführten Funden in Chinesisch-Turkestan, die wir M. A. Stein zu verdanken haben, bei denen sich als Umrahmung von Heiligenbildern, in abgeteilten Feldern kleine in landschaftliche Umgebung gesetzte Scenen aus der buddhistischen Legende aneinander reihen.

a



b



Abbildung 4.

a. Leuchter.

H. 4,5 cm.

D. des Leuchtertellers am oberen Rande 14,75 cm.

Breite dieses Randes 4 mm.

H. des Lichthalters 2,25 cm.

b. Bronzespiegel.

D. 12 cm.

Unter diesen Umständen gewinnt ein kleiner Bronzespiegel Bedeutung, den unser Bild hier vorführt. (Abb. 4b).

Er ist einer der in zahllosen Exemplaren erhaltenen Metallspiegel, die sicher seit der Han-Dynastie, vielleicht auch schon früher, in China als Toilettenartikel und Grabbeigabe in Gebrauch waren und bis auf den heutigen Tag in China und Japan verfertigt werden. Patina und Guß und die Form der Oese zur Befestigung der dicken Seidenflechte, die zum Halten des Spiegels diente, verweisen unseren Spiegel etwa in die Zeit zwischen 200 und 500 n. Chr.

Im Vordergrunde erblicken wir die stilisierten Wellen eines rasch dahinfließenden Baches, am Ufer sitzt ein bärtiger Mann in Hockstellung, und ein Knabe führt an der Leine ein Stück Rindvieh zur Tränke. Ueber Knaben und Ochsen steigt eine Felswand empor, dahinter wird ein mit Stroh gedecktes Haus sichtbar, das nur ein kleines Fenster aufweist und auf einem rechteckigen Unterbau steht, der in einer gewissen Perspektive wiedergegeben ist; hinter dem ersten Hause taucht ein zweites hervor, das mit Brettern gedeckt zu sein scheint und aus dessen Giebel zwei Ochsenaugenfenster hervorlugen. Links nach dem Fluß zu ist der Platz vor den Häusern mit einer Steinböschung eingefaßt, die ebenfalls perspektivisch aufgefaßt ist. Das Glanzstück aber ist eine knorrige Kiefer, deren

gewundener Stamm sich hinter einem Felsen erhebt und deren Nadelbüschel in einer ganz ähnlichen Weise dargestellt sind, wie sie noch heute bei Rotlackschnitzereien vorkommt.

Auf dem freien Platze links vom Kiefernstamm an derselben Stelle, wo der Maler seinen Namen hingesetzt haben würde, finden sich, und zwar eingegossen, nicht eingeschnitzt, die Charaktere: Shang 尙 Chia 家 Chu 注: „Dies hat vermerkt (gezeichnet) Shang vom Hause Chia."

Wer „Shang vom Hause Chia" war und wann er lebte, ist bisher leider nicht festzustellen gewesen. Es mag ein Maler gewesen sein, nach dessen Bilde der Bronzegießer sein Wachsmodell formte oder auch der Name der Bronzekünstlers selbst, der hier, abweichend von den sonst üblichen Ornamenten der Bronzespiegel, wie Ranken und Trauben, Tieren, Drachen, Phönixen, den Inseln der Seligen, Streuornameten und Schriftzeichen, vielleicht in Anlehnung an ein ihm lieb gewordenes Bild selbständig seinen Entwurf schuf. Für die letztere Annahme spricht dje Anpassung der Landschaft — in der Form des Stammes und der Zweige der Kiefer und in dem Lauf des Baches — an die Kreisform des Spiegels.

Was den dem Bilde zu Grunde liegenden Gedanken anlangt, so kommt unseres Erachtens nicht in Frage, in dem am Wasser sitzenden Alten und dem in den Bach äugenden Rind eine Anspielung auf das Spiegeln der Wasser-

fläche zu finden, denn einmal spiegelt bekanntlich schnell fließendes Wasser schlecht oder garnicht und andererseits wäre dieser Gedanke zu armselig und bei der Nebensächlichkeit der Spiegelung in der Gesamtkomposition auch nicht glücklich zum Ausdruck gebracht.

Uns scheint hier vielmehr ein auf späteren chinesischen Bildern sich häufig findender Gedanke wiedergegeben zu sein: das Sinnen des bejahrten Mannes in der Natur, der Genuß des Lebens an den simplen Gütern der Welt, das: Beatus ille qui procul negotiis paterna rura arat bovis suis.

So sitzt denn auch hier der alternde, der Kleidung nach von irdischen Sorgen freie Mann unweit des Baumes des langen Lebens, der Kiefer, die ihm noch viele lange Jahr verspricht, an den Ufern des Baches, auf dessen geheimt nisvolles Murmeln er lauscht. Einen Sohn ha- ihm ein gütiges Geschick beschieden, der zur Tränke das Rind führt. Geschützt hinter kühlender Felswand liegt sein Gehöft.

Wir finden, wenn auch wohl nur in den Anfängen liegend, in dem Bilde die Postulate erfüllt, die später die chinesische Malerei der klassischen Zeit beherrschen: In der Darstellung des Empfundenen die Wiedergabe von Rhythmus und Harmonie der Objekte, anatomische Struktur, Wiedergabe der Natur nach dem subjektiven Empfinden des Künstlers, künstlerische Komposition.

Der hockende Mann und der Knabe sind in Stellung und Faltenwurf gut beobachtet und das Rind ist in der Wendung des Kopfes und in der Beinstellung eine bemerkenswerte Leistung. Die Gruppierung der Figuren im Bilde, ihr Aufbau in verschiedenen Höhen, wie oberhalb von dem Greis der Kiefernstamm stark betont wird, um jenen zum genügenden Gegengewicht zu der schwereren Gruppe des Knaben mit dem Rind zu gestalten, das Abwägen der Entfernung des im Bilde leichteren Greises und der gewichtigeren Knabe- und-Rind-Gruppe zu dem Mittelpunkte, der Buckelöse, der Rhythmus, der in den nach rechts fallenden Wellen, den Windungen des Kiefernstammes und in seinem Geäst, den Spalten der Felsen oberhalb des Knaben, in der Wendung des Hauptes des Mannes und des Kopfes des Rindes Ausdruck findet und mit dem Schwingen der Linien von links nach rechts den Abendwind andeutet, der von links her über das Bild streicht, dieses ganze Beseelen der Linie verrät die Hand des fein empfindenden Künstlers. Deshalb meinen wir auch, daß dem Bronzegießer das Gemälde eines Meisters seiner Tage oder vielleicht gar einer früheren Zeit zum Vorwurf diente, und in diesem Umstande liegt das Interessante unseres unscheinbaren Spiegels.

Wir haben allen Grund zur Annahme, daß hier in Bronze — bei all den Mängeln, die der

Wiedergabe in Metall anhaften — das Bild eines Malers aus jenen frühen Zeiten der chinesischen Malkunst vor uns lebendig wird, und bei einiger Phantasie, indem wir in Gedanken auf einem langgezogenen, rechteckigen Feld von alter gebräunter Seide mit markigen Linien verblassender Tusche das Bild uns einfügen, ersteht aus jener Zeit des 2. bis 5. Jahrhunderts, aus der Gemälde uns wohl nicht mehr erhalten sind, was der nagende Zahn der neidischen Zeit uns zu rauben versucht hat: ein tiefempfundenes Stimmungsbild lebt hier wieder auf, ein Stück Poesie in einem weltvergessenen Erdenwinkel: wenn man von Liedern ohne Worte spricht, so haben wir hier ein wortloses Gedicht.



IV.

Einige Chinesische Bilder.

Die Blütezeit chinesischer Figurenmalerei liegt, soweit wir das auf Grund des uns vorliegenden Materials zu beurteilen vermögen, in der Tang- und Sung-Dynastie und den die Zeit zwischen beiden ausfüllenden kleinen Dynastieen. (618-1280 n. Chr.). Zwar hören wir schon unter den Tsin, der Liu-Sung-, der Liang-, der Wei- und der Sui-Dynastie (265-618) von Malern, die, nach den uns erhaltenen Namen ihrer Bilder zu urteilen, sich mit dem gleichen Gegenstande befaßt haben müssen, und in der bekannten Rolle des Ku Kai Chi („Tugendsame Frauen" oder „Ermahnungen der Hofmeisterin") glaubt man sogar ein echtes Bild des im 4. und 5. Jahrhundert lebenden Künstlers zu besitzen, aber das vorhandene Material aus jenem Wiegenalter der chinesischen Malerei ist doch zu gering, als daß wir wagen könnten, hier von einer Blütezeit der chinesischen Malerei zu sprechen.

Aus der Tang- und Sung-Dynastie sind uns dagegen noch verhältnismäßig viele Bilder erhalten und so wenige unter ihnen auch einen Stammbaum aufzuweisen vermögen, so ist doch vorurteilsfreie, lediglich nach dem Stil, der Auffassung, der Schönheit in Komposition, dem Strich,

der Farbe, der Tuſche, der Siegelpaſta, der Malweiſe und ſchließlich der Seide urteilende Kritik imſtande geweſen, mit abſoluter Beſtimmtheit Bilder in die Zeit von Kien Lung (1736-1796) und Kang Hi (1662-1722), mit ziemlicher Sicherheit in die Ming-Dynaſtie (1368-1644) und Yüan-Dynaſtie (1280-1368) und mit großer Wahrſcheinlichkeit in die Sung- und die Tang-Dynaſtie zu verweiſen.

Unſere Wiſſenſchaft über chineſiſche Malerei iſt noch jung. Noch vor zwanzig Jahren gab es in Europa und Amerika kaum ein Dutzend Leute, die mit ſehenden Augen chineſiſche Bilder geſchaut hatten. Chineſiſche Porzellane, Schnupftabakflaſchen, Elfenbeinſchnitzereien, moderne Lackmalereien, Zellenſchmelzarbeiten, Perlmutterintarſien und, wenn es hoch kam, einige Kenntniſſe über geſchnitzten Rotlack, Nephritſchnitzereien und Bronzen machten das Wiſſen der Kunſtliebhaber aus.

Weit leichter hielt die unſchwer verſtändliche japaniſche Kunſt mit ihren gefälligen Formen ihren Einzug in Europa. Der japaniſche Farbenholzſchnitt wurde eine förmliche Mode. Die Kunſthändler kauften die Blätter zu Tauſenden auf und geſchickt, wie ſie auch auf dem Gebiete der europäiſchen Kunſt den Geſchmack der Kunſtliebhaber lenken und ſchließlich diktieren, galt bald kein Muſeum mehr für vollkommen, das nicht eine ſtattliche Sammlung jener Drucke

aufweiſen konnte. Naturgemäß richtete ſich nun, nicht zum wenigſten angeregt durch die oſtaſiatiſche Abteilung der Pariſer Weltausſtellung des Jahres 1900, der Forſchergeiſt auf die jenen Holzſchnitten zu Grunde liegende Hohe Kunſt und ſo begann eine Zeit ernſtlichen Studiums auf dem Gebiete aſiatiſcher Malerei. Wo mußte man da den Hebel anſetzen? Wo lagen die Bilder für das Auge und die Lupe des Forſchers bereit?

Man wußte einiges von perſiſchen Miniaturen, von wenig anſprechenden, ſimplen indiſchen Aquarellen; in China ſelbſt hätte man wohl gern Sammlungen geſucht, aber wer ahnte, wo dieſe zn finden waren? Die herrſchende Dynaſtie, die der Mandſchus, war, im allgemeinen geſprochen, nie ein Volk vertieften Kunstempfindens geweſen. Wie die Mongolen der Yüan-Dynaſtie, ihre Stammesvettern, hatten ſie Freude an lauten Farben, bunten Blumen, bunten Vögeln, buntem Cloiſonné, buntem, vielfarbig bemaltem Porzellan; ein leicht erlerntes, leicht befriedigtes Gefühl für den Augen gefällige Farben, das war ihre Domäne. Noch heute betrachtet der eigentliche Chineſe, beſonders der Südchineſe den Mandſchu, was Geſchmack und Gefühl für Schönheit anlangt, nicht als gleichwertig mit ſich ſelbſt. Nach ſeiner Anſicht iſt das rechte Verſtändnis für das, was ſchön und wirklich ſammelnswert iſt, nur in dem

Vollchinesen ausgebildet, wie sich denn auch tatsächlich die größten Sammlungen — abgesehen von denen des Kaiserhauses, die in der Hauptsache aus Tribut und allerhöchsten Darbietungen entstanden, und denen einiger großen Satrapen, wie Tuan Fang, die eine ähnliche günstige Gelegenheit des Erwerbs hatten, in rein chinesischen Familien befinden, deren Angehörige, kaum wohl immer mit Recht, gelegentlich gern darauf hinweisen, daß ihre Vorfahren schon in der Sung-Zeit, als die Mongolen nur Pferde und Jagd kannten, chinesische Kunstschätze sammelten.

Wurden die Beziehungen von Europäern in China aber in der Hauptsache zu Beamten unterhalten und zu einigen Kompradoren in den geöffneten Häfen, die nicht gerade immer das tiefste Verständnis für die Hohe Kunst hatten und war selbst dem forschenden Europäer der Zutritt zu den Sammlungen der den Trubel westländischer Zivilisation flüchtenden Literaten und wahren Kunstfreunde so gut wie verschlossen, so kann es nicht Wunder nehmen, wenn sich der Blick des europäischen Forschers von dem unwirtlichen, nur unter den größten Schwierigkeiten sich aufschließenden China abwandte und nach Japan richtete, wo gastliche Aufnahme seiner wartete, wo man sich Mühe gab, dem Fremden die asiatische Kunst mundgerecht zu machen und in dem umschwärmten Lande üppiger Chrysante-

men, Glycinienlauben und ſreundlicher Geiſhas bei ausgezeichneten Reproduktionen alter Gemälde das Studium japaniſcher und chineſiſcher Malerei zum leichten Genuß, zum Vergnügen wurde.

Kaum hatte der ſchlaue Japaner es nötig, den Fremden zu überzeugen, daß in China ſelbſt an alter chineſiſcher Malerei nichts mehr vorhanden ſei, daß dort in den Wirren der Bürgerkriege, den Kämpſen und Klöſterzerſtörungen im Streite der Taoiſten und Buddhiſten, dem ewigen Dynaſtieenwechſel und der Flutwelle der Einfälle grimmer Barbarenhorden alles zu Grunde gegangen ſei, daß dagegen ſchon in der Tang- und Sung-Zeit von eifrigen Mönchen die herrlichſten Gemälde, deren Wert die frommen Brüder ſicher erkannten, nach Japan gebracht worden ſeien, wo ſie in den Paläſten und Schatzhäuſern der Herrſcher, der Barone und Tempel bis zum heutigen Tage in untadligem Zuſtande verwahrt worden ſeien. Wer legte ſich die Frage vor, wie ſich dann doch ſo wunderbar der chineſiſche, nein der orientaliſche Charakter mit der Zeit geändert haben müſſe! Wußten wir nicht, daß der Orientale — der Europäer vielleicht nicht anders — das Beſte in der Kunſt immer selbſt behält, daß ſchon in der Sung-Zeit, allgemein geſprochen, nur das minderwertige Fabrikat des Celadon-Porzellanes ins Ausland gegangen war, daß auch in der

Ming- und Tsing-Dynastie in die Schatzhäuser von Persien und Byzanz nicht anders als auf die Messen in Italien, Frankreich und Holland in der Hauptsache nur das „Export-Porzellan“ wanderte?

Was sollte wohl die alten Chinesen der Tang- und Sung-Zeit bewogen haben, jenen hergelaufenen, armen Mönchen aus dem verachteten Lande der Inselbewohner ihre besten Schätze zu geben? Und woher sollten jene, die im Beginn jener Perioden gewissermaßen noch daran arbeiteten, von demselben hochzivilisierten Volke Asiens, das ihr Lehrmeister im Schreibenlernen und in der Wortbezeichnung gewesen war, Religion und Kultur sich anzueignen, woher sollten sie wohl die Kenntnisse geschöpft haben, Gutes und Echtes von Minderwertigem und von Fälschungen zu unterscheiden?

Nein! Es mag in jener frühen Zeit sich hier und da einmal ein echtes und wertvolles Bild in ihre Hände verirrt haben, in der Hauptsache aber hat Japan sich damals zweifellos mit Kopieen begnügen müssen. Und waren denn schließlich Kopieen, das heißt nach chinesischen Begriffen: mehr oder weniger frei empfundene Werke von manchmal kaum schlechteren Künstlern als den ursprünglichen Meistern, häufiger allerdings die von malgewandten Literaten und pinselfrohen Kalligraphen, nicht auch noch immer begehrens-

wert? Dem kopierten Bilde hing in China damals noch nicht das Stigma des Gefälschtseins an; Bilderfälschen ist erst eine Errungenschaft der Neuzeit, hauptsächlich der Fälscherindustrie Schanghais, wo man, wenn man beim Maler selbst kauft, die schönsten „echten" Tang-Bilder, prachtvoll nachgemacht und doch „fast wie neu" auf alter zerrissener Seide für 20 bis 30 ℳ, aufgezogen aber für 40 ℳ erstehen kann.

Daß der Fremde schlecht beraten war, wenn er seine Wissenschaft über chinesische Malkunst in der Hauptsache aus japanischen Quellen schöpfte, illustriert der kennzeichnende, sarkastische Ausspruch des bekannten japanischen Bildersachverständigen Tomonanga, der dahin geht: „In Japan sind chinesische Bilder immer dann alt, echt und berühmt, wenn sie sich im Besitze von gewichtigen Persönlichkeiten oder in dem von Tempeln befinden".

Aber so viel man auch an der Echtheit dieser oder jener chinesischen Gemälde in japanischen Besitze zweifeln mag, leider gelingt es nur sehr selten, den Beweis dafür zu erbringen, sei es, daß man das Original des Bildes, das man anzweifelt, überhaupt nicht kennt, sei es daß überhaupt so wenig sicheres über den Maler bekannt ist, daß der Beweis, daß ein Bild von ihm stamme oder nicht stamme, unmöglich ist.

Wir sind hier nun in der glücklichen Lage, wenigstens einmal, in einem Falle den Beweis zu führen, daß ein in China vorhandenes Bild das ältere ist als das in Japan befindliche und bisher als Original betrachtete; es handelt sich um eines der beiden berühmten, dem Chionji- (oder Daitokuji)-Tempel in Kioto gehörigen Bilder von dem Yüan-Maler Yen Hui, japanisch Ganki, die zwei mit übernatürlichen Kräften begabte Männer darstellen: das eine Liu Hai mit der dreibeinigen unsterblichen Kröte, das andere Li T'ieh Kwai, der seine Seele ausbläst, damit sie Laotse treffe.

Manchem, der die Bilder gesehen hat, ist wohl ein Zweifel an ihrer Echtheit aufgestoßen, da Zeichnung und Farbengebung sie wohl als recht annehmbare Ming-Bilder, keineswegs aber als Meisterwerke eines so geschätzten Malers wie Yen Hui es war, erscheinen lassen.

Yen Hui wird von den Japanern als der letzte des großen Maler-Trifoliums gepriesen, als deren erste die um 1200 n. Chr. lebenden Ma Yüan (japanisch Bayen) und Hsia Kuei (japanisch Kakei) genannt werden, und mit ihnen in dem japanischen Worte Ba-Ka-Gan zu einem leuchtenden Dreigestirn in den Malerhimmel des 13. Jahrhunderts versetzt.

Man ist nicht säumig gewesen zu erklären, warum es gerade gelungen sei, Yen Hui's Bilder

nach Japan zu retten. Yen Hui sei, so heißt es, von den Chinesen selbst nicht sonderlich geschätzt worden, und da er aus Chiang Shan in Chekiang stammte, jener chinesischen Küstenprovinz, die zur damaligen Zeit besondens häufig von den Japanern besucht worden sei, so hätten diese eine gute Gelegenheit gehabt, mit seinen Bildern bekannt zu werden, sie zu werten und als Schätze nach Japan zu entführen.

Das Bild, das uns hier beschäftigt (Abb. 5), ist die Darstellung des Li T'ieh Kwai. Ihr liegt folgende Erzählung zu Grunde:

Li T'ieh Kwai oder T'ieh Kwai Sien Sheng (japanisch Tekkai) war einer jener über Zauberkräfte verfügenden acht Unsterblichen, die der Taoismus uns beschert hat. Seiner tiefen Studien in der taoistischen Lehre wegen schätzte ihn Laotse besonders und bald kam er zu ihm auf Erden herab, bald beschied er ihn zu sich in die Himmelshöhen. Eines Tages hatte sich Li's Seele wieder einmal nach den Gefilden der Seligen begeben, nachdem er seinen leblosen Körper der Aufsicht eines seiner Schüler anvertraut hatte. Der Schüler war zu seiner sterbenden Mutter gerufen worden und hatte deshalb in aller Eile den Körper Li T'ieh Kwai's versteckt. Als die Seele des Unsterblichen nun zurückkehrte, fand sie ihr menschliches Obdach nicht mehr und in ihrem Umherirren stieß sie auf einen armen zerlumpten Bettler, der gerade

Abbildung 5.
Bildgrösse: 77,5 cm. × 143,5 cm.



seinen Geist aufgab. Schnell fuhr sie in dessen sterbliche Hülle, in der sie von nun an auf Erden wandelte. Aber da der Seele und nicht dem Körper die Zauberkräfte anhafteten, so war sie auch weiterhin imstande, sich nach jenen den Menschen noch verschlossenen, überirdischen Sphären zu begeben, wo sie Erholung von der Menschen irdischem Trübsal suchte und fand. So entfuhr sie dem Bettlerkörper auch eines Tages wieder, um den alten Lehrmeister und Schöpfer der taoistischen Idee zu besuchen.

Dieses letztere Ereignis stellt das Gemälde dar. Ein schmaler Pfad führt entlang an einer Felswand — in unserem Bilde rechts oben sichtbar —, von der eine Kiefer einen Ast und einen dürren Zweig herabhängen läßt. Links fällt der Pfad jäh ab. Man erblickt die Spitzen eines Baumes, der sich von dem nebligen Tale abhebt. Am Wege sitzt Li T'ieh Kwai im Bettlergewand. Ein dunkler zerissener Oberrock kleidet ihn; über die rechte Schulter hängt ihm der Bettlersack, dessen oberes Ende nach außen umgeschlagen ist; auf dem Sacke die Bettlerkürbisflasche. Hüften und Waden sind in schmutziges Hemdentuch gehüllt; der eiserne Krückstab lehnt über seinem rechten Unterarm; das ungekämmte, halblange Haar hängt ihm, nach hinten gestrichen, wild auf den Rücken herab, sein Blick ist gen Himmel gerichtet. Die linke Hand stützt sich aufs linke Knie, fest doch ohne Verzerrung.

Aber die Willensanstrengung, kraft deren er das Ausblasen seiner Seele ermöglicht, kommt in der Kopfhaltung, den schnippenden Fingern der rechten Hand und, im Parallelismus der Darstellung, in den gespreizten Zehen des linken Fußes zum Ausdruck. Weit schiebt er zum Nach-oben-Blasen das Unterkinn vor, zum Himmel starrt das Auge. Da entsteigt auch schon, in schwungvoller Linie, seinem Munde die sich verbreiternde Odemswolke und in ihr fährt, wieder im Bettlergewande, ein kleines Männchen gen Himmel, weit vorgestreckt die linke Hand, wie einer, der beim Fall die Hand schützend vor sich hält; wie aufwärts steigend ist ein Fuß nach vorn gebracht, kaum kann der andere folgen, nach vorn und über den Kopf fort wehen ihm Haar und Bettlergewand; die rechte Hand hält, krampfhaft an die Brust gedrückt, wie einen Talisman den Krückstab: dieses kleine Männchen ist ein Meisterstück in der Darstellung der Bewegung; wie aus einer Röhre geschossen fliegt die kleine Seele himmelan, dem ihr wohlbekannten Ziele zu. (Im Titelbilde hat ein Freund des Gemäldes, der ungenannt zu bleiben wünscht, das Männchen etwa in halber Größe wiedergegeben). In einer nur eben angedeuteten und im Parallelismus des Gezweiges und des Gesteins so harmonischen Landschaft, die heiterste Ruhe und Weltabgeschiedenheit atmet, die einfache Bettlergestalt, fest, bestimmt, voller Energie,

alle Sinne auf das Uebersinnliche konzentriert, und in ihren Gebärden die Personifikation höchster menschlicher, des Erfolges sicherer Anstrengung, und gegensätzlich zu ihr, durch Größenverhältnis und Raumwirkung in fein abgewogenem Rhythmus, der Odemswirbel mit der eilenden Seele, die nicht wandelt

„in das Kalte, Blasse, Neblige, Ungewisse"

sondern ihrem bestimmten, sie zufrieden stellenden und beglückenden Ziele zu: in der Tat ein Entwurf eines großen Meisters würdig!

An guter Erhaltung steht unser Bild, wie leider chinesische Bilder so häufig, dem japanischen weit nach. In der Zeichnung sind beide einander so ähnlich, daß entweder das chinesische eine Kopie des japanischen oder jenes eine Nachahmung des in China entdeckten sein muß.

Nun aber ist die Seide des chinesischen Bildes weit älter als die des japanischen, seine Linienführung ist ungleich besser, die Farben und die Art ihres Auftrags, besonders die des Weiß, sind so charakteristisch für die Blüte der klassischen Sung-Malerei, daß das chinesische Bild unzweifelhaft älteren Datums ist als das in japanischen Besitz befindliche.* Die geringere Qualität des letzteren fällt auch dem Adepten

* Gut bei E. F. Fenollosa, Epochs of Chinese & Japanese Art. II. p56, weniger gut bei O. Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte. I. p258.

in ostasiatischer Kunst sofort in die Augen, wenn er auf dem japanischen Bilde das Outrierte in der Spreizung der Finger der beiden Hände und der Zehen des linken Fußes beachtet, das halb Struppige, halb unnatürlich Gleichmäßige des Haarwuchses am Fuß, Knie, Arm und Haupt, das Schwächliche in dem unteren Teil der Figur, das garnicht zu dem robusten Oberkörper des stämmigen Landstreichers paßt, die schlangenförmige Zeichnung des linken Unterarms, die zierliche Bettlerflasche, die unruhigen, den Kopisten verratenden Linien am weißen Rückenbande und dem falschen Faltenwurf des weißen nach außen zu umgeschlagenen Sackendes, das am Rücken des Bettlers herabhängt.

Die enteilende Seele wirkt im japanischen Bilde fast wie eine Karrikatur: ausdruckslos wie auf einer „Milchstraße" wandelt dort ein eiliger Pilger. Welch eine kümmerliche Leistung, welch ein Abstand von der Darstellung der im Odemswirbel fortgerissenen Seele!

Aus dem großen Zweig, der von rechts her in unser Bild hineinhängt — in seinem mittleren und oberen Teil fehlt leider die Seide — ist ein charakterloser Felsen geworden, um den herum ein Flußlauf und ein Wasserfall eine Ferne vortäuschen.

Das chinesische Bild stammt aus Kwantung, wo es als ein Erbstück in der bekannten

Sammlerfamilie der Pun Generationen hindurch verwahrt worden ist.

Es trägt einige nicht mehr entzifferbare Besitzersiegel und keine echten Namen, wohl aber hat sich einst ein Händler oder ein Liebhaber bemüßigt gefühlt, in Tusche, die leicht als eine neuere zu erkennen ist, die Zeichen Hsiao Hsien — der kleine Unsterbliche — und noch dazu an eine Stelle, links oben am Rande, zu setzen, wohin der Maler selbst sie niemals gesetzt haben würde.

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß Hsiao Hsien ein Beiname des Wu Wei, eines Ming-Malers des 15. Jahrhunderts ist, dessen Stil und Schrift wohl bekannt sind. Beide weichen von denen unseres Bildes so erheblich ab, daß der, welcher das Bild auf Hsiao Hsien taufte, eine bedauerliche Unkenntnis mit den Werken dieses Mannes an den Tag legte. Vielleicht hat ihn der Umstand, daß nach chinesischen Quellen Wu Wei „ein großer Künstler im Landschaft- und Figuren-Malen war“ und daß er mit dem etwa gleichaltrigen Shen Chou zusammen einer der Meister ist, den der chinesische Sammler besonders bevorzugt, veranlaßt, einen Namen zu wählen, der dem Bilde einen guten Preis sicherte. Es giebt zwar noch einen anderen, edleren, unseres Erachtens hier aber kaum in Frage kommenden Grund für die Taufe eines ungezeichneten Bildes mit einem berühmten

Malernamen und zwar den, daß der Besitzer des Bildes von einem Maler so viel hält, daß er ihn sich gewissermaßen zu seinem Lieblingsmaler erkoren hat; wenn er nun ein ihm besonders gut gefallendes unsigniertes Bild findet, so mag er den Namen seines Malerfürsten darauf setzen, um gewissermaßen anzudeuten, daß dieser so vorzüglich gemalt habe, daß auch das in Frage stehende Bild von ihm sein könne oder müsse, was uns wohl die individuellste Form der Kunstkritik zu sein scheint, die außerdem den unleugbaren Vorteil hat, daß dadurch diejenigen, die an einem Namen hängen — und derer sind viele —, nunmehr die beruhigende Grundlage für weitere Forschungen erhalten, wie andererseits denjenigen, denen beim Anblick ungezeichneter Bilder es in den Fingern zuckt, ein Signum auf das Gemälde zu setzen, die Möglicheit hierzu genommen wird, weil es bisher noch nicht Sitte ist, ein Bild mit mehreren Künstlernamen zu verzieren.

Wir kommen zu einem anderem Bilde, einem Drachenbilde von So Weng (Abb. 6), bei dem wir gleich vorweg bemerken wollen, daß wir es hier mit einem Originale zu tun haben, was im vorliegenden Falle leicht festzustellen war, weil neben der Qualität des Bildes selbst eine darauf befindilche Inschrift einwandfrei als von So Weng herrührend festgestellt worden ist.

So Weng, auch Cheng Yung oder Kung Chou genannt, war ein graduierter ersten Grades, sagen die Quellen, in Putien in Chekiang, und er stammte aus Changlo. Er blühte zur Zeit der Regierungsperiode Pan Yu, das ist von 1253-1259, des Kaisers Li Tsung (1224-1264) und war als Kalligraph und Gelehrter gleich berühmt wie als Maler. Auch ein Dichter war er und ein Philosoph und er liebte die Klassiker. In Peniang hat er sich als Kreismagistrat verdient gemacht und den Taotai-Rang besaß er. Schließlich wird er uns auch menschlich näher gebracht: Der uns von so manchen berühmten chinesischen Maler gemeldete Zug der reichlichen Freude an des Bacchus Gaben fand sich auch bei ihm. „Ein berühmter Würdenträger bat ihn", so heißt es, „sein Lehrer zu sein und er nahm dies an. Dann aber ergab er sich dem Wein und behandelte seinen Schüler launisch; doch dieser nahm ihm das weiter nicht übel".

Daß So Weng einer der größten, wenn nicht der größte der Drachenmaler der klassischen Zeit Chinas gewesen ist, gilt heute bei allen chinesischen Bildersammlern als ausgemachtes Axiom.

Von seinen großen Vorgängern auf dem Gebiete der Drachenmalerei werden sagenhafte Historien erzählt; so von Chang Seng Yu (um 500 n. Chr.), der einen Drachen auf eine Felsen-

wand malt, worauf der Bliß dahinein einschlägt und sie zerstört. Als er dann in einem Tempel in Nanking vier Drachen malt und die Bürger ihn hänseln, weil er jene aus Furcht, daß sie sich materialisieren, ohne Augen gemalt hat, läßt er sich schließlich doch bewegen, einen davon mit Augen zu versehen, worauf dann wieder mit Donnergepolter der Blitz diese Wand zerstört und das Volk erschaudernd sieht, wie der eine Drache gen Himmel fährt, während die anderen, noch nicht durch Augenverleihung zum Leben erweckt, wohlbehalten an den Wänden verharren.

Ein anderer Drache, den er in einem Tempel in Suchow malte, wurde schon bei Regen und Sturm so lebendig und unruhig, daß der Maler ihm, um ihn zu halten, eine Kette um den Hals malen mußte; erst darauf hielt er Ruhe.

Nicht anders ging es mit den Drachen von Shao Cheng (um 730 n. Chr.). Als der Maler während einer fürchterlichen Dürre auf einer Wand in Umrissen Drachen skizzierte, da sah es aus, als zauberte er mit seinem Pinsel Wind und Wolken herauf, und die Zuschauer bemerkten deutlich, wie sich auf den Schuppen der Tiere Wassertropfen bildeten. Kurz darauf schoß ein weißer Drachen aus der Wand hervor und ein Wolkenbruch folgte, das Land von der Dürre erlösend.

Solche Wundertaten werden nun allerdings von So Weng's Drachen nicht berichtet. Die schönen Zeiten seliger Märchen sind dahin: Ist's auch schon lange her, so mag doch wohl der eine oder andere noch ein Drachenbild von So Weng besitzen, und wie wäre das möglich, wenn sich die dargestellten Wolkentiere verflüchtigt hätten! Nur Siegel und Inschrift wären da auf der Seide übrig geblieben — und vielleicht ein paar Wolken!

Die chinesische Fabelwelt kennt verschiedene Arten des Drachengeschlechts, kleine und große, gehörnte und ungehörnte, weiße und schwarze, Fluß-, Meer- und Himmels-Drachen.

Der Drachen, den So Weng darstellt, ist stets der, welcher die Macht des Gewitters versinnbildlicht. Es ist der Drache kat' exochen, die Darstellung der gewaltigsten der Himmelserscheinungen, welche die Elemente aufpeitscht, deren Orkan über die Erde dahinstürmt, deren übermenschlicher, unerklärlicher, riesenhaft lauter Ruf an die kleinen Seelen verschüchterter Menschlein donnert. Unzweifelhaft ist die an der ganzen chinesischen Küste und in einem großen Teile des Inlandsgebietes bekannte Erscheinung des gefürchteten Taifuns das Vorbild gewesen, jener furchtbare Sturm, dessen Windstärke jedem Versuche, sie zu messen spottet, bei dem das Heulen des Windes den Schall des Donners

übertönt, dessen grausige Bahn zerstörte Saaten, Forsten und Wohnungen, Leichname von Menschen und Vieh bezeichnen, bei dem die Begleiterscheinung des segnenden Naß nicht mehr zum Erquicker der Felder, sondern in geschwollenen Flüßen und Sturzbächen zur Vernichtung alles Lebendigen wird, dem Menschen mit Grausen das Bewußtsein seiner Schwäche vor der gewaltigen zerstörenden Kraft der Himmelsmächte zu Gemüte führend.

Auf den So Weng'schen Bildern — wir sprechen nur von denen, die neben den unzähligen Fälschungen mit einiger Sicherheit als Originale anzusprechen sind — ist es deshalb auch nicht sowohl das Drachentier mit seinem langen, schuppigen Leib, das sich, wie bei der modernen Wiedergabe des Drachen, in schier unendlichen Windungen durch die Wolken zieht, es ist nicht der Versuch der anatomischen Darstellung eines Fabelwesens, sondern die knappe Wiedergabe einer Impression. Vornehmlich ist es der Kopf des Untieres allein, als der markanteste Teil des Körpers, den der Künstler zur Inkarnation seines Gedankens wählt, wohinein er seine ganze Kraft legt.

Nur in seltenen Fällen läßt er einen kleinen Teil des Rumpfes und hier und da eine Klaue, etwa in der Absicht darzustellen, wie diese den Wolkenbruch auf die Erde schleudert, durch die zerissenen Wolken hervorlugen.



Abbildung 6.
Bildgrösse: 85,5 cm. × 135,5 cm.

Auch in dem hier wiedergegeben Bilde iſt allein das Drachenhaupt dargeſtellt. In Sturmeseile iſt der Drache durchs Himmelsgewölbe geſchoſſen. Da ſtößt ſein Kopf zwiſchen den Wolken hervor. Da erblickt er den Erdenball: Einen Augenblick ſtutzt er: So ſah ihn von unten, von der Erde, das Menſchlein, der Künſtler.

Wie der Drache einhält in ſeiner pfeilſchnellen Fahrt, da fliegen ihm die ſtarken, vom Naſenrücken wachſenden Bartfäden nach vorn, knallend die Luft zerteilend wie die Peitſchenſchnur und unter ihnen ſtrömt der Regen zur Erde nieder.

Im Kopfe ſelbſt liegt das Erſtarren, das Lähmende, der plötzliche Schrecken, den der einſchlagende Blitz beim Menſchen auslöſt. Wie wenn der weißglühende Eiſenklumpen auf kalten Stein aufſchlägt und nach allen Richtungen ſeine Funken ſpritzen, ſo ſprüht von den Hörnern, den Ohren, den bärtigen Backen, den Augenbrauen und dem Unterkiefer, im ſtachlichten Wirrwarr, des Blitzes geheimnisvolle, lähmende Kraft.

Nur der grauſige, der zerſtörende, Menſchen und Menſchenarbeit zertretende iſt dem Künſtler der elektriſche Funke; nichts läßt er von der Wohltätigkeit des Gewitters gelten; die Darstellung des erquickenden, reinigenden, die Natur zu neuem Leben erweckenden Mai-Gewitters iſt nicht ſein Ziel. Das Furchtbare, das Gräßliche will er wiedergeben. Deshalb iſt das Drachen-

antlitz nicht nur schreckenerregend, nein auch häßlich, widerlich, abstoßend: Eine knollige Stirn, unförmig und dick die Stülpnase, ein mißgestaltetes Maul mit Reihen gräßlicher Zähne, mit Fangzähnen und entstellenden Lefzen, ein stechender Blick in wütigen Glotzaugen, die ihres Zieles sicher sind.

Das Bild trägt eine merkwürdige Inschrift, die sich etwa folgendermaßen wiedergeben läßt:

„Mit Donnergetöse stürmt er einher."
„Padautz! Da ist offen die Himmelstür!"
„Hinsausen Wolken und Wind . . . . ."
„Neun . . . Acht . . . Eins."

Die Deutung der letzten Zeile, drei untereinander stehende Zahlen, hat einiges Kopfzerbrechen verursacht. Wäre Wortmalerei nicht etwas so ganz Unchinesisches, man wäre versucht gewesen, die Zahlen dafür zu halten: Chio — neun: das Heranziehen das Gewitters; Pa — acht: das Einschlagen des Blitzes; I — eins: das Pfeifen des Windes. Aber wie ungern auch immer, wir haben den Gedanken onomatopoetischer Spielerei aufgeben müssen und uns schließlich aus dem I Ching folgendermaßen belehren lassen: „Zwei Neunen bedeuten, daß der Drache auf Erden sichtbar ist". Neun und acht plus eins sind diese beiden Neunen. „Und warum gerade die beiden Neunen?" fragt fast verschüchtert ob so viel Weisheit der Leser. „Der

Frühling, die Zeit des Gewitters," lautet die Antwort, „dauert 81 Tage, das sind neun mal neun Tage". Und weil So Weng andeuten wollte, daß er das Bild im Frühling gemalt, schrieb er, so erklärt der Literat: Neun — acht — eins! — Man mag es glauben oder nicht.

Das Bild ist So Weng gezeichnet und trägt unter seinem Namen drei sehr zerstörte, noch nicht entzifferte Siegel. Es stammt aus der Sammlung des Herrn Chü, ehemaligen Gouverneurs von Anhui.

Ein drittes Bild: (Abb. 7)

Der Tiger ist in der chinesischen Malerei die Symbolisierung geheimnisvoller irdischer Mächte; er steht im gewissen Gegensatze zu dem Drachen, der die fühlbaren Gewalten des Aethers, des Gewitters, des Wolkenbruches und des Sturmes versinnbildlicht. Er ist aber mit nichten etwa der zoologische Tiger, sondern wie der Drache, der Taotieh, der Phönix, das Kilin eine Schöpfung der Phantasie, dem nur, man möchte sagen, die markantesten der Attribute, die furchtbarsten der Eigenschaften dieses blutdürstigen Feindes alles Lebendigen verliehen worden sind. Er ist auch nicht etwa das Symbol für offen zu Tage liegende, dem Menschen erkennbare Katastrophen in der Natur wie Erdbeben, Bergrutsche, Waldbrände, sondern die Verkörperung jener unerkennbaren Gewalten,

vor denen den Menſchen graut, geheimnisvoller Mächte, die teils in ihrer Einbildung beſtehen und von ihr immer wieder vom neuen geboren werden, teils ſich aus den dunklen Tagen der Urzeit von Generation zu Generation bis in die Gegenwart hinübergerettet haben. Es iſt das Lebendigwerden des alten Geſpenſterglaubens, der Furcht vor unerforſchten und unerforſchbaren Mächten, jener Stimmungen, denen wir in der geſchäftigen Haſt eintönigen Tagwerks entrückt ſind, die aber, weil ſie mächtiger ſind als der Menſch ſelbſt, des Naturmenſchen Herz flinker ſchlagen machen, ſei es daß er verborgener Quellen heimliches Murmeln, ſei es daß er unerklärliches Knacken im Hochwald oder auf der wüſten Einöde ausgetrockneten Schollen vernimmt.

Wenn dem einſamen Wanderer draußen am Saume der Wildnis die Dämmerung überfällt, wenn er den Weg verloren hat und dem ſich Verirrenden bangt, wenn er in dem Baumſtumpf, im Felſengebilde in einer Bodenwelle unheimliche Geſtalten zu ſehen glaubt, wenn er, wie es Marco Polo beſchreibt, gruſelnd die Stimmen der Geiſter hört, dann fühlt er das Grauen vor jenen Gewalten, die der Tiger verſinnbildlicht.

In dieſem Sinne iſt unſer Bild aufgefaßt. Es iſt ein überirdiſcher Tiger, bei dem dasjenige, was ſein irdiſches Ebenbild furchtbar macht: die

Abbildung 7.
Bildgrösse: 91,5 cm. × 138 cm.



gewaltigen Tatzen, das blutdürſtige Maul, die heimtückiſchen großen Augen, vorwiegend betont ſind. Und doch erſcheint unter dem glatten Fell die ganze Struktur der großen Katze; wie der linke Hinterlauf die Streifen des Leibes nach vorn ſchiebt, das ſich an Schenkel und Kopf anſchmiegende Fell: beides iſt meiſterlich beobachtet.

Es iſt eine ſandige Dünenlandſchaft, weitab der menſchlichen Behauſung; vom Meer her ſtreicht ſcharfer, kalter Abendwind ſäuſelnd durch Schilf und Bambus. Das ſind die Geiſterſtimmen, die der Wanderer hört. Und widerwillig, verſtimmt, verdrießlich wendet das Untier mit angelegtem Gehör den Kopf vom Winde ab. Viel lieber ſäße es hinter ſchützendem Felſen. Aber es kann es nicht erwarten, bis die Sonne, ſein Feind, das Licht, deſſen letzte Strahlen an ſeinen Vorderläufen, am Weiß des Halſes, unter dem rechten Ohr und im Sande des Bodens ſpielen, am Horizonte verſchwunden iſt. Seine Pupillen, die minutenlang, dem ſinkenden Feuerball gefolgt ſind, ſind ganz klein geworden; ungeduldig ſchlägt ſein Schweif den Boden zu Staub. Schon ſenken ſich — oben links im Bilde — düſtere Wolken über die weite Ebene des Hintergrundes. Gleich iſt die Sonne hinunter. Dann iſt ſeine Zeit. Dann nahet das Grauen! Dann werden dem Wanderer die gleichmäßigen Furchen, mit denen der Wind die Dünen gewellt hat, zu den Streifen des Tigers, zu einem übergewaltig großen. Dann iſt

alles furchtbar, alles menschenfeindlich. In Grausen löst sich die Landschaft auf.

Von dem Schweif an den Rücken hinauf geht unser Blick, um den Kopf herum, über die unersättlichen, lauernden Augen zur Linie des Maules, des starken, grausamen zusammengebissenen, tötenden. Was ist das ärmliche Menschlein gegen der Erde finstre Gewalten!

Das Bild ist nicht signiert. Während der Boden in Tusche wiedergegeben ist, sind Tiger und Bambus leicht in Braun und Grün getönt. Nach Stil und Malart wird man es kaum früher als in die Zeit des Ausganges des 14. Jahrhunderts oder in die des darauf folgenden, mit anderen Worten in das Ende der Yüan- oder den Anfang der Ming-Dynastie und nicht später als an das Ende der Ming setzen dürfen.



Inhaltsverzeichnis.

Deutsche Druckerei & Verlagsanstalt
Frischen, Selke & Co. Schanghai.


SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 01578 1487